

Elias Lahtinen

PALAT REAALISTA

Kuoleman valokuvan psyykkisestä kokemuksesta

Informaatioteknologian ja viestinnän tiedekunta
Pro gradu -tutkielma
Marraskuu 2019

TIIVISTELMÄ

Elias Lahtinen: Palat reaalista. Kuoleman valokuvan psyykkisestä kokemuksesta
Pro gradu -tutkielma
Tampereen yliopisto
Visuaalisen journalismin maisteriohjelma
Marraskuu 2019

Tarkastelen pro gradu -tutkielmassani kuolemaa esittävän valokuvan psyykkistä kokemusta. Pohdin Jacques Lacanin psykoanalyttisen teorian kautta sitä, millaisia haasteita kuolemaa esittävät valokuvat asettavat niitä katsovalle subjektille. Miksi jotkin kuolemaa esittävät valokuvat kauhistuttavat ja herättävät meissä voimakkaita vastareaktioita, vaikka näemme kuolemaa lähes päivittäin elokuvissa ja muissa viihdesisällöissä?

Tutkin kolmen erilaisen kuolemaa käsittelevän valokuvaesimerkin kautta subjektin rakennetta ja toimintaa sekä subjektin suhdetta kuolevaisuuteen, omaan ruumiiseensa ja toiseuteen. Aiempaan valokuvateoreettiseen tutkimukseen nojautuen pohdin, miten valokuvan erityinen luonne epävakana representaationa voi vaikuttaa kuoleman valokuvia katsovaan ihmiseen. Kytken yksilön psyykeeseen liittyvän pohdinnan psykoanalyttisen yhteiskuntafilosofin Slavoj Žižekin ajatusten kautta myös ideologisiin ja yhteiskunnallisiin käytäntöihin. Lopulta pyrin selvittämään, millaisten identifikaation prosessien kautta voisimme päästä lähemmäs kuolevaisuuden ja toiseuden hyväksymistä.

Tutkimuksen teoriaosuudessa käyn läpi lacanilaisen subjektin rakennetta sekä sitä, miten subjekti asettuu osaksi visuaalista todellisuutta. Kiinnitän erityistä huomiota Lacanin reaalisesta käsitteeseen, joka viittaa syviin rakenteisiin lacanilaisessa kahtia jaetussa subjektissa. Reaalinen häiritsee, ja on jotain, joka pakenee kaikkia merkityksellistämisen yrityksiä. Reaalinen on kuoleman, traumojen ja poissaolon aluetta, mutta kuitenkin välttämätön merkitysten maailmaan syntyneelle subjektille.

Valokuvaa käsittelevässä osuudessa avaan erityisesti valokuvateoreetikko Roland Barthes'n kautta sitä, miten valokuva mediumina on yhdistetty kuolemaan. Myöhemmässä vaiheessa suhteutan nämä valokuvateoreettiset ajatukset psykoanalyttiseen teoriaan kuolemanvietistä, jossa, kuten valokuvassa, poissaolon ja läsnäolon, puutteen ja täyteen, dynamiikka simuloi suhdettamme olemassaolomme rajallisuuteen ja struktuuriin.

Vaikka tutkielmani ponnistaa aiheen pariin valokuvan kautta, sen tavoite on ennen kaikkea ymmärtää ihmistä. Valokuvat ja psykoanalyttinen teoria tarjoavat ihmisestä kiinnostuneelle tutkijalle syötteitä, joiden kautta löytää useammin kysymyksiä kuin lopullisia vastauksia.

Tutkielmani loppupuolella päädyn pohtimaan identifikaation mekanismeja sekä empatian ja toiseuden suhdetta. Yleensä empatian ytimessä ajatellaan olevan asettuminen toisen asemaan. Kuoleman valokuvien ja lacanilaisen subjektin kautta päädyn kuitenkin esittämään, että todellinen empatia ei ole toisen asemaan asettumista, vaan sen hyväksymistä, että meissä kaikissa on jotain selittämätöntä ja toista. Lacanilaisittain muotoiltuna meidän tulee ymmärtää itsemme puutteen subjekteina. Yhteiskuntamme, joka haluaa löytää ja antaa kaikkeen vastauksen, usein kuluttamisen logiikan kautta, ei kuitenkaan kannusta tämänkaltaisen toiseuden hyväksymiseen. Valokuva, joka tarjoaa vaihtoehtoisia identifikaation kohteita, voi auttaa yllä kuvattujen rakenteiden reflektoinnissa ja purkamisessa.

Avainsanat: kuolema, valokuva, psykoanalyysi, reaalinen, identifikaatio

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck –ohjelmalla.

Sisällysluettelo

1 JOHDANTO	1
2 KUOLEMA YHTEISKUNNASSA	4
2.1 Mediavälitteinen kuolema	8
2.2 Kuolema kuvissa	10
3 MITÄ VALOKUVA ON?	17
3.1 Materiaalinen jälki ajassa	18
3.2 Valokuva kuoleman asiamiehenä	21
4 PSYKOANALYYSI KATSOO MERKITYSTEN TAAKSE	25
4.1 Lacanin psykoanalyttinen teoria	27
4.2 Tiedostamaton on rakentunut kielen lailla	28
4.3 Lacanilainen subjekti	31
4.3.1 Olemassaolon kolme rekisteriä	33
4.3.2 Imaginaarinen rekisteri	33
4.3.3 Symbolinen rekisteri	36
4.3.4 Reaalinen rekisteri	38
4.3.5 Reaalisen objektit – Kuolemanvietti, kaava ja kusetus	41
4.3.6 Subjektin kaksi kuolemaa	45
4.4 Psykoanalyttinen teoria visuaalisuuden tutkimuksessa	48
4.4.1 Katseen valokuvaama subjekti	55
5 KUOLEMAN VALOKUVAT	63
5.1 Valokuvien analyysi	65
5.2 Kuoleman kuolematon hetki	67
5.3 Valokuva lyö oikeesti	73
5.4 Ennen ja jälkeen - Identifikaatio ja kuolema	79
6 YHTEENVETO JA SIVUPOLKUJA	90
6.1 Kritiikkiä ja jatkotutkimusta	92
6.2 Lopun illuusio	94
LÄHTEET:	96

1 JOHDANTO

En ole ikinä nähnyt kuollutta ihmistä, vaikka olen osallistunut hautajaisiin. Kuolema on kulttuurissamme katseilta piilotettu ja yksityinen tapahtuma. Se on tabu, joka herättää usein voimakkaita kieltoreaktioita. Kuolema on kuitenkin vastakohta olemassaolollemme ja siten läsnä jokaisessa hetkessä, halusimme sitä tai emme. Elämä on kuoleman puutetta.

Kun tutkailee arkista elämää hieman tavallista tarkemmin, on helppo huomata kuinka paradoksaalinen suhteemme kuolemaan on. Tuo muka katseilta piilotettu kuolema on kaikkialla ympärillämme viihde- ja uutissisällöissä. Toisaalta erityisesti kuolemaa esittävät valokuvat koetaan usein loukkaavina ja inhottavina. Näistä ilmeisistä ristiriidoista nousee tutkielmani aihe. Pyrin psykoanalyttisen teorian työkaluja käyttäen selvittämään millainen on ihmisen psyykkinen kokemus kuolemaa esittävän valokuvan edessä.

Kuolema on arkipäivässämme usein symbolien ja rituaalien välittämää tai ylitseampuvaa ja karnevalisoitua viihdettä. Haluamme asettaa kuoleman ja kuolevaisuuden kokemuksen tilalle jotain helpommin sulatettavaa, mikä kuulostaa täysin luonnolliselta. Onhan kuolema kirjaimellisesti olemassaolon loppu ja siten elävän ihmisen tavoittamattomissa. Heikkilän ja Jokivuoren (1994, 8) sanoin: ”kuolema on salaisuus sanan ehdottomimmassa merkityksessä; se ei ole arvoitus, koska arvoitus on ratkaistavissa.” Teknis-tieteellinen yhteiskuntamme haluaa pitää tämän kiusallisen pulman etäällä. Ajattelen kuitenkin, että elämän katoavaisuuden käsittely voi antaa ihmiselle uusia tapoja ymmärtää sekä itseä että toisia.

Havainto kuoleman kuvien arkipäiväisyydestä suhteessa kokemukseen kuoleman tabumaisuudesta ja yksityisyydestä herättää useita kysymyksiä. Olemmeko korvanneet kuoleman sen kuvilla? Miten yhteiskunta ohjaa tapaamme suhtautua kuolemaan ja sen kuviin? Onko valokuvassa erityisiä ominaisuuksia, jotka tuovat meidät lähemmäs kuolemaa tai vievät kauemmas kuolemasta? Ja ennen kaikkea, mitä kokemuksemme kuolemaa käsittelevien valokuvien edessä kertovat ihmisestä.

Useiden filosofien mielestä valokuvalla on kiinteä suhde kuolemaan, esitti se aiheeltaan kuolemaa tai ei. Muun muassa valokuvatutkimuksen klassikko Susan Sontag ajattelee, että valokuva toimii eräänlaisena kuolevaisuuden inventaarina. Se rekisteröi ohimenevän hetken elämässä, joka liikkuu kohti kuolemaa. (ks. Biberman & Sharon-Zisser 2017, 115.) Tästä syystä valokuvien katsominen on

oivallinen lähtökohta kuolemaa käsittelevälle tutkielmalle. Oma lähestymistapani on kuitenkin tutkia valokuvia, joiden aiheena on kuolema, ei niinkään niitä valokuvan ominaisuuksia, jotka filosofit ovat liittäneet kuolemaan. Valokuvan materiaalisuudella ja ajallisuudella on kuitenkin vaikutuksensa siihen, miten koemme kuolemaa esittävät valokuvat.

Tutkielmani pohjalla on psykoanalyttinen teoria ja erityisesti ranskalaisen psykoanalyytikon Jacques Lacanin (1901–1981) kehittämät tulkinnat. Pysin teorian tarjoamien työkalujen avulla, ja kuoleman valokuvien kautta, ymmärtämään ihmistä ja niitä mekanismeja, joiden kautta tulemme subjekteiksi merkitysten ja kuvien täyttämässä maailmassa. Erittelen tapoja, joilla kuolemaa käsittelevät valokuvat vahvistavat tai purkavat tapojamme suhtautua kuolevaisuuteen ja toiseuteen yleensä. Pohdin valokuvien kautta, voiko kuolemaa käsittelevä valokuva mahdollistaa jonkinasteisen identifikaation tuon usein ahdistusta herättävän asian kanssa. Minua kiinnostaa erityisesti se, onko kuolemaa esittävillä valokuvilla meille jotain annettavaa. Usein sanotaan, että kuoleman kohtaaminen herättää ihmisen miettimään, mikä elämässä todella on tärkeää. Voisivatko kuolemaa käsittelevät valokuvat auttaa tällaisessa omien arvojen uudelleenarvioinnissa? Nämä kysymykset johdattavat minut käsittelemään subjektin rakentumisen mekanismeja sekä empatiaa itseä ja toisia kohtaan.

Valokuvat, joita tässä tutkielmassa tarkastelen, esittävät todellisia ihmisiä, asioita ja tilanteita. Tosin todellisuus, kuten tulemme myöhemmin huomaamaan, on venyvä käsite. Olen joka tapauksessa kiinnostunut valokuvista, joiden vaikuttavuus perustuu osin niiden dokumentaariseen luonteeseen. Valokuvat ovat kuitenkin työssäni enemmän työväline kuin varsinainen analyysin kohde. Tutkielman ytimessä on pyrkimys katsoa kuolemaa käsittelevien valokuvien kautta niitä katsovaa subjektia.

Keskityn kolmeen valokuvateokseen. Maija Tammen suomalaisia kansantauteja käsittelevä valokuvasarja *Removals* (2013) on erityisesti psykoanalyttisen teorian käsitteitä avaavien lukujen taustalla. Tammen raat ja inhottavat, mutta kiehtovat valokuvat havainnollistavat hienosti suhdettamme omaan olemassaoloomme ja sen vaikeasti sulatettaviin lähtökohtiin merkitysvälitteisessä todellisuudessa. Psykoanalyttista teoriaa ja lacanilaista subjektia käsittelevissä luvuissa kiinnitän erityistä huomiota *reaalisen* käsitteeseen. Tämä Lacanin kehittämä käsite kuvaa jotain, joka vastustaa kaikkia sen merkityksellistämisyrityksiä ja uhkaa romahduttaa

subjektin imaginaarisen eheyden kokemukset. Sen pohjalla vaanii kuolemanpelko. (Seppänen 2014, 173.) Nämä teemat nousevat väistämättä esiin Tammen kuvia katsoessa.

Varsinaisissa analyysiluvuissa katson kahta valokuvateosta. Eddie Adamsin (1968) kuuluisan, Vietnamin sodan vastaiseen liikkeeseen vaikuttaneen lehtikuvan kautta puhun valokuvan potentiaalista havahduttaa katsoja pohtimaan omaa kuolevaisuuttaan, sekä ruumiinsa, identiteettinsä ja jopa yhteiskuntansa rakennetta. Tämän valokuvan kautta nostan myös esiin valokuvan ajallisiin ja materiaalsiin ominaisuuksiin liittyviä kysymyksiä. Toinen teos, jota katson tarkemmin on valokuvaaja Walter Schelsin valokuvasarja *Life Before Death* (2005). Schels on kuvannut sarjaansa ihmisiä juuri ennen ja jälkeen heidän kuolemansa. Näiden kuvien kautta tutkin ensisijaisesti sitä, miten subjektin identifikaatio toimii, ja mitä psykoanalyttinen perinne kertoo empatiasta toisia ja itseä kohtaan.

Ennen psykoanalyttisen teoriataustan esittelyä ja valokuvien analyysia avaan kuoleman roolia yhteiskunnassa, mediassa ja kuvissa. Tämän jälkeen erittelen sitä, millaiset lähtökohdat valokuvan materiaallinen ja aikaan sidottu perusluonne asettaa kuoleman esittämiselle, ja miten kuoleman ja valokuvan suhdetta on aiemmin käsitelty tutkimuksessa.

2 KUOLEMA YHTEISKUNNASSA

Tunnumme kehon toiminnan aina yksittäisen solun tumakkeen ja dna-emäsparin tasolle. Jopa aiemmin arvoituksellisia mielen oikkuja voidaan nykyisin lääkittää ja diagnosoida. Kuolema on silti edelleen täydellistä toiseutta ja meidän käsityskykymme ulottumattomissa.

Fysiologisesti katsottuna kuolema merkitsee organismin elintoimintojen loppumista. Ihmisen määrittelemä kuoleman raja on kuitenkin häilyvä. Vielä reilut 300 vuotta sitten viimeistä sydämen sykähdystä pidettiin ihmisen kuoleman hetkenä (Heikkilä & Jokivuori 1994, 9). Nykyisin suomalaisessa lainsäädännössä todetaan, että ”ihminen on kuollut, kun kaikki hänen aivotoimintansa ovat pysyvästi loppuneet” (Sosiaali- ja terveysministeriön asetus kuoleman toteamisesta 27/2004, 2 §).

Biologian näkökulmasta aivokuolleen elämä jatkuu kuitenkin miltei entiseen tapaan. Kuten toimittaja Jani Kaaro Tiede-lehden artikkelissa (2013) kuvailee: ”Aivokuolleet ovat lämpimiä, he hikoilevat, ulostavat, virtsaavat ja menevät kananlihalle. Heidän haavansa paranevat.” Aivokuolleen syövä ravinto muuttuu energiaksi ja edistää kudosten kasvua. Hänen elimistössään elävät bakteerit kukoistavat samaan tapaan kuin ennen kuolleeksi julistamista. Jos määrittelisimme kuoleman elämän puutteeksi, tällainen ruumis olisi kaikkea muuta kuin kuollut. Tästä huolimatta harva vastustaa aivokuolleen ihmisen julistamista kuolleeksi. Edellä kuvattu elämä on niin vierasta kaikelle sille, mitä pidämme ihmisen elämänä. Aivokuolleen elosta puuttuu merkitys sellaisena kuin ihminen sen ymmärtää. Psykkisesti ja sosiaalisesti kuolema onkin jotain aivan muuta kuin biologisen elämän loppumista. Se on totaalista luopumista sekä omasta minuudesta että siitä suhteiden verkosta, jossa ihminen on elänyt (Heikkilä & Jokivuori 1994, 9).

Psykoanalyytikko Tor-Björn Hägglund on puhunut ihmisen narsistisesta ristiriidasta oman kuolevaisuutensa edessä. Ihminen joutuu väistämättä ajattelemaan sitä, että hänen ruumiinsa lopulta kuolee ja mätänee, eikä häntä persoonana enää ole. Hägglundin mukaan ihmisen pahimpia pelkoja on joutua syrjityksi tai torjutuksi, ja kuoleman hetkellä elämä itse hylkää ihmisen. (Heikkilä & Jokivuori 1994, 9–10.) Merkityksestä riisuttu, kuollut ja yksinäinen ruumis, on helvetti, jonka tiedämme todeksi, mutta jota emme halua nähdä.

Kuoleman ajatteleva on pelottavaa. Sitä on pelätty kaikissa kulttuureissa läpi historian. Psykoanalyysin perustaja Sigmund Freud (1856–1939) epäili, että kuolemanpelko on ensisijainen motiivi, joka on ollut ihmisen sosiaalisen yhteenliittymisen taustalla. (ks. Heikkilä & Jokivuori 1994, 22.) Tästä näkökulmasta kuolema pitää yhteiskuntaa pystyssä.

Ihminen taistelee kuolemanpelkoa vastaan syntymästään lähtien. Pieni lapsi kieltää yleensä koko kuoleman olemassaolon. Hieman vanhemmaksi elettyään ihminen yleensä hyväksyy elämän loppumisen välttämättömyyden, mutta vain niin, että sen ehdottomuus elämän loppuna kielletään. (Heikkilä & Jokivuori 1994, 9–10.)

Kuolemassa on samaan aikaan jotain hyvin luonnollista ja äärimmäisen luonnotonta. Erityisesti oman kuoleman ajatteleva tuntuu mahdottomalta. Voin kyllä kuvitella kuolevani mitä moninaisemmilla tavoilla, mutta puhdas kuoleman kokemus on jossain hyvin kaukana kuvista ja merkityksistä, joita aivoni rakentavat kuoleman paikalle. Pystyn ajatteleva omaa kuolemaani sen rituaalien, esimerkiksi hautajaisten ja surevien läheisten kautta. Voin mielikuvitukseni avulla nähdä kuolleen ruumiini, mutta kaikki nämä tavat katsoa ovat kulttuurin ja kokemusteni rakentamia. Näemme ja kuvittelemme kuolemamme sellaisena kuin se ilmenee toiselle. (Heikkilä & Jokivuori 1994, 10.)

Kuoleman pitämiseksi aisoissa ihmiset ovat luoneet erilaisia symboleita, rituaaleja ja uskomusjärjestelmiä. Mediatutkija Johanna Sumialan (2010) mukaan kuolema ritualisoituu yhteiskunnassa monin eri tavoin. Esimerkiksi testamentti, jäähyväiset ja viimeinen ehtoollinen ovat olleet tapoja valmistella ihminen ja tämän läheiset kuolemaan. Kuoleman jälkeen vainajaa pestään, puetaan, siunataan, muistetaan ja suretaan. (Emt., 131.) Harva ehdoton ateistikaan kykenee suhtautumaan kuolemaan ritualisoimatta sitä jotenkin. Läpikotaisin rationaalisessa maailmassa ruumiit voisi jättää vaikka kuolinpaikalle raadonsyöjien syötäväksi, ellei sitten hygieniä edellyttäisi niiden siirtoa.

Kuoleman jälkeen vainajaa muistetaan yleensä tämän haudan, ja usein myös tätä esittävien valokuvien äärellä. Sumialan (2010, 132) mukaan klassisessa antropologisessa teoriassa kuoleman rituaalit hoitavat yhteisön jäseniä, luovat jatkuvuutta ja yhteenkuuluvuutta ja vahvistavat siten yhteisön koheesiota ja jaettuja arvoja. Kuoleman rituaalit auttavat pääsemään yli yhteisön epätietoisuudesta tuntemattoman edessä. Antropologi Victor Turnerin (1969/2007) käsitettä

käyttäen kuoleman voi nähdä avaavan eräänlaisen liminaalitilan, jossa katastrofia edeltänyt järjestys ei ole enää voimassa, mutta uutta vakaata rakennetta ei ole vielä saavutettu. Yhteisö on vaiheessa, jota määrittävät vain harvat, jos mitkään edellisen tai tulevan tilan piirteistä. Tämä vaihe avaa mahdollisuuksia uusille yhteyksille, jotka normaalioloissa olisivat mahdottomia. (ks. Sumiala 2010, 132.) Kuolema vaikuttaa psykologisen ja sosiaalisen todellisuuden tasolla. Tekemällä näkyväksi ihmiselon väistämättömän lopun se horjuttaa sekä yksilön kokemusta itsestä että yhteisön jaettuista sääntöistä ja rakenteista. Valokuvien voi nähdä asettuvan näiden kahden todellisuuden välitilaan. Yhtäältä ne ovat yksityisiä ja materiaalisia paloja todellisesta elämästä, toisaalta ne toimivat yhteisöllisinä kuolemaa ritualisoivina representaatioina.

Kuoleman rakentavan voiman näkee hyvin suurten luonnonkatastrofien kohdalla. Joskus jopa kaikki yhteiskuntaluokat käärivät hihansa ja tekevät konkreettista työtä toistensa eteen. Tämä kuoleman jälkeinen määrittelemätön tila loppuu aikanaan ja uusi järjestys nousee esiin. Järjestys on yhteisen ja yhteisöllisen elämän edellytys. (Sumiala 2010, 132.) Toisaalta kuten Bataille (1933/1998) ajattelee, kuolema auttaa yhteisön jäseniä pääsemään kosketuksiin myös oman pimeän ytimensä kanssa. Bataillella kuolemaan liittyvän yhteisöllisyyden moottorina on kiellon ylitys, elämän tuhoutuminen ja transgressio. Näiden tehtävänä on vahvistaa raja elämän ja kuoleman välillä. (ks. Sumiala 2010, 132–133.) Näin ajateltuna elämä on jotain, mihin ihminen tai yhteiskunta voi vaikuttaa. Kuoleman ytimeen kuuluvat ne pelottavat perimmäiset irrationaaliset lainalaisuudet, joita meidän on vaikea sulauttaa osaksi elämäämme, mutta joihin meidän on pakko suhteuttaa kokemuksemme. Ne näkyvät elämässämme eräänlaisena välttämättömänä ylijäämänä, jonka elämä ja yhteisö yleensä haluaa pitää kaukana.

Bataillelaisesta näkökulmasta tämä pimeä ydin voi herättää vastenmielisyyttä ja kiehtoa samanaikaisesti. Näin katsottuna tämä kiellon ylitys on esimerkiksi koulusurmiin liittyvien kuoleman rituaalien pohjalla. Koulusurmat rikkovat kiellon tappaa ja murhata ja päästävät näin ”tuhoavan pyhän valloilleen” (Sumiala 2010, 136). Sumialan mukaan koulusurmien jälkeen yhteisöllistä liikehdintää syntyikin sururyhmien lisäksi myös vihan ympärille. Näissä ryhmissä bataillelainen yhteisöllisyys tiivistyy samastumisena tappajaan, mikä näyttäytyy vihan symboleissa, surmaajien kuvissa ja teksteissä sekä näiden kierrätyksessä. (Emt., 136.) Kuolema voi siis synnyttää yhteisöllisyyttä, joka vie yhteisöä eteenpäin kohti uutta järjestystä, mutta myös yhteisöllisyyttä, joka kumpuaa samastumisesta rikoksen tekijään ja kiellon rikkomiseen.

Heikkilän ja Jokivuoren (1994, 23) mukaan kuolema on modernissa länsimaaisessa hyvinvointivaltiossa eristetty, medikalisoitu ja riisuttu sen henkilökohtaisuudesta ja yksilöllisyydestä. Kuolemasta on tehty osa standardisoitua järjestelmää. Se on de-personalisoitu. (Heikkilä & Jokivuori 1994, 23.) Kuolemaan liittyvät toimenpiteet on jätetty ammattilaisten hoidettavaksi, minkä vuoksi en itsekään ole koskaan nähnyt ruumista edes useiden hautajaisten jälkeen. Kuolema on eristetty omaksi kliiniseksi osastokseen, ja voidaan jopa ajatella, että nyky-yhteiskunnassa vallitsee kuoleman kieltämisen ilmapiiri (emt., 22). Vaikka Heikkilä ja Jokivuori sanovat kuoleman olevan riisuttu sen henkilökohtaisuudesta, voidaan myös ajatella, että kuoleman henkilökohtaisuus on nykyajalle ominainen piirre. Kuoleman kuvien julkaisemisen ajatellaan monessa tapauksessa rikkovan kuvattujen ansaitsemaa rauhaa tai yksityisyyttä, ja lukijoiden reaktioiden vuoksi tällaisten kuvien näyttämistä vältellään mediassa (Zelizer 2010, 8–12, Hanusch 2012, 657).

Elinikämme pitenee jatkuvasti eikä kuolemaa tarvitse ajatella aktiivisesti kovin usein, toisin kuin vielä viime vuosisadan alkupuolella, jolloin nykyisin rutiininomaisesti hoidettavat sairaudet saattoivat olla tappavia. Moderneissa hyvinvointivaltioissa terveyttä ja nuoruutta idealisoidaan, eivätkä sairaut ja kuolevat meinaa mahtua koko kulttuuriin. Ikään kuin sairaut ja terveet, häviäjät ja voittajat, eivät kuuluisi samaan todellisuuteen. Mainokset ja media julistavat ikuisen nuoruuden aatetta, mutta ne eivät ole aatteen alkuperä. Alkusiitä löytää ennemmin koko teollisen kulttuurin kiihtyvistä muutosprosessista ja ideologiasta, jossa nuoruus ja uutuus ovat valtteja markkinoilla. Teknis-tieteelliselle sivilisaatiolle, joka haluaa selittää ja hallita prosessejaan, kuolema on perimmäinen haaste ja häirikkö. Kuolema on kiusallinen todiste ihmisen rajallisuudesta. (Heikkilä & Jokivuori 1994, 22–24.)

Pohtiessa kuoleman näkyvyyttä ja näkymättömyyttä yhteiskunnassamme on muistettava katsoa sitä arkista tilaa, jossa elämme; hetki sitten katsoin televisiosarjaa, jossa elävät kuolleet tappoivat ihmisiä sadoittain ja Instagram-sovelluksen syötteessä vastaani tuli lehtikuva, jossa viidentoista pakolaislapsen ja -naisen ruumiit makasivat läpinäkyvien kankaiden alla. Kuten Heikkilä ja Jokivuori (1994, 25) muistuttavat: ”On virhe otaksua, ettei kuolemasta nykyisin lainkaan puhuta. Mutta yhteiskunnassa, jonka perustaville tuotanto- ja kulttuurirakenteille ajatus kuolemasta on vieras, tällaista puhetta on vaikea kohdata tai analysoida.” Kuolema näkyy ja kuuluu, mutta kulttuuriset tapamme ja käytäntömme eivät tee syvällistä kohtaamista helpoksi.

2.1 Mediavälitteinen kuolema

Medialla on suuri merkitys yhteisöä koossapitävänä voimana, ja tämä voima korostuu katastrofeissa. Kuoleman ritualisoitumista mediassa tutkineen Johanna Sumialan mukaan esimerkiksi Jokelan ja Kauhajoen koulusurmien jälkeen median rituaalinen toiminta, eli tuotannon rituaalit, käynnistyivät heti uutisten levittyä toimituksiin. Media ryhtyi rakentamaan katastrofiuutista muun muassa valikoimalla tarinan päähenkilöt ja toistamalla tiettyjä kuvia, haastatteluja ja tarinoita sekä strukturoimalla tapahtuman totuttuihin kerronnan tapoihin. Media jäsentää kaaosta rituaalisen kommunikaation avulla yleisölle pureksittavaan muotoon, ja järkyttyneet katsojat haluavat ottaa siihen osaa. Koulusurmien kohdalla kuoleman paikat täyttyvät kukilla, kynttilöillä, viesteillä ja pehmoleluilla. Media taas tiivistää nämä symbolit, paikat ja surevat ihmiset kuviin ja osallistuu näin myös surun ritualisoimiseen. (Sumiala 2010, 133.)

Sosiaalinen elämä ja vuorovaikutus on nykyisin voimakkaasti medioitunutta. Pidämme yhteyttä ystäviin ja sukulaisiin sosiaalisen median palveluissa ja osallistumme yhteisiin rituaaleihin useammin median kuin perinteisen kyläyhteisön kautta. Myös kuoleman rituaalit ovat medioituja, mutta myös medialisoituja. Tämä tarkoittaa sitä, että media ei ainoastaan välitä rituaaleja vaan myös muokkaa niitä monin tavoin. Median kuoleman rituaalit otetaan käyttöön kohauttavina kuoleman hetkinä, mutta sen jälkeen ne painuvat varsin nopeasti takaisin arkistoihin. (Sumiala 2010, 137.) Median rituaalit yksinkertaistavat ja toistavat samaa kuvastoa kuolemasta. Ne käsittelevät meitä kaikkia kauhistuttavaa kuolemaa, mutta pitävät sen lopullisuuden meistä turvallisen välimatkan päässä.

Ruuskanen (2010, 28–29) kiinnittää huomiota siihen, että kuolemaa käsittelevät jutut luetaan usein hyvin myyvään sensaatiojournalismiin. Kuolema ja sen pelko ovatkin mitä moninaisempien artikkeleiden polttoainetta. Niin Suomessa kuin ulkomailla parhaiten ovat myyneet instituutioksi nousseiden julkisuuden henkilöiden erikoiset kuolemat. Lisäksi suuronnettomuudet ja tuhotyöt keräävät irtomyynnissä suuria myyntilukuja. (Emt., 163.) Kuoleman uutisointi on 2000-luvulla tullut aiempaa suorasukaisemmaksi, aggressiivisemmaksi ja tehokkaammaksi. Kuolema tuodaan myös aiempaa voimakkaammin ihmisten arkipäivään, esimerkiksi korostamalla tavallisten ihmisten ja läheisten todistusten merkittävyyttä. Suru ja järkytys korostuvat. (Ruuskanen 2010, 16–17.) Toisaalta, vaikka kuolemaa käsittelevissä teksteissä on korostettu aiempaa enemmän arkipäivää, esimerkiksi Ilta-Sanomien henkirikoksiin liittyvä kuvitus on Mäkipään (2004, 118) mukaan

muuttunut 80-luvulta 2000-luvulle siirryttäessä informatiivisesta aiempaa symbolisemmaksi. Lähelle tulevaa järkytystä ja tunnetta korostetaan kiihdyttämällä lukijan mielikuvitusta.

Symbolisemmaksi muuttuvan kuvituksen ja lähelle lukijan arkipäivää tuotujen haastattelujen yhteispelissä voi nähdä viitteitä niin sanotusta pelon kulttuurista, jossa mediassa kierrätetyt pelon ja vihan representaatiot muovaavat ja kiihdyttävät yhteistä mielikuvitusta toivon sijasta. Pelon kulttuurissa yhteisesti jaettu kuviteltu uhka tiivistyy median kierrättämään kuolemaan. Kuviteltua yhteistä uhkaa vastaan on lähes mahdotonta puolustautua. Sitä ei voi paeta, sillä kohtaamme pelon aiheen ainoastaan medioidusti. (Sumiala 2010, 139–140.) Kun uhka esitetään symbolisella tavalla, korostetaan uhan tunnetta, eikä sen konkreettisia vaikutuksia. Kuolema on läsnä iltapäivälehtien uutisissa, joissa vuoron perään syöpä, vanhuus, onnettomuus, terrorismi, unettomuus, uneliaisuus, murhaaja, rasva, punkki, alkoholi, helle-inferno tai tappotuisku vaanivat lukijaa. Uhka, joka saa meidät kuluttamaan näitä uutisia, ei kuitenkaan pohjimmiltaan ole mikään näistä yksittäisistä asioista.

Kuoleman uutisten kuluttamisessa on kysymys lopulta siitä, miten olemme subjektina olemassa. Kuolema mediassa kohdistuu aina joko itseen tai siihen lähipiiriin, jota arkielämässä käytetään oman subjektuuden rakentamisessa. Tällaisessa median rakentamassa julkisuudessa olemme siis loppujen lopuksi kiinnostuneita itsestämme. Toisin sanottuna kysymme esimerkiksi iltapäivälehtien kuolemaa käsittelevien lööppien kautta itseltämme, kuinka olemme subjektina olemassa. (Ruuskanen 2010, 159–160.) Kohtaamme kuoleman mediassa yleensä valmiiksi pureskeltuna, medioituna ja medialisoituna. Kuolema esitetään katastrofina, joiden uhrien tuskaan meidän pitäisi identifioitua. Kuolema on kuitenkin ihmiselle täydellistä toiseutta, jota ei voi käsitellä ilman elävän ihmisen luomia käsitteitä ja rituaaleja. Tästä syystä vastaukset, joita media antaa yllä mainittuun olemassaolon kysymykseen, ovat kulttuurisesti rakentuneita ja ideologian ohjaamia. Automainos voi vastata kolariuutisen kauhun kysymykseen ja kosmetiikka-vertailu vanhuuden pelkoon. Näin asetumme subjektina vallitsevaan ideologiaan, jossa kulutus on yleensä vastaus kaikkeen.

Ranskalainen filosofi Jean Baudrillard (Sumialan 2010, 139 mukaan) ajattelee, että mediassa tapahtuva kuoleman rituaalien loputon kierrätys johtaa lopulta kaaoksen, liminaalitilan ja järjestyksen välisen luovan dynamiikan tuhoon. Media banalisoi kuoleman rituaalit tyhjäksi toistoksi. Rituaali ei enää toimi yhteisön luovana apuvälineenä, vaan muuttuu tyhjäksi

kierrätysmateriaaliksi. Toisin sanottuna kuolema toimii ainoastaan kauhu-uutisten moottorina, eivätkä median kierrättämät rituaalit mahdollista kuoleman ajatuksen työstämistä.

Tutkimusaiheeni näkökulmasta on kiinnostava haaste etsiä valokuvia, jotka antaisivat niiden katsojalle mahdollisuuden jonkinlaiseen luovaan kaaoksen tilaan, jossa oman inhimillisen kokemuksen, ja sitä kautta yhteiskunnan, syvälinen pohdiskelu on edes jollain tasolla mahdollista.

2.2 Kuolema kuvissa

Siitä lähtien, kun ihminen on alkanut tehdä kuvia, niissä on esitetty myös kuolemaa. Taiteen ja kuoleman yhteys on nähty olennaiseksi niin taiteen, taiteen filosofian kuin taiteen teoriansakin historiassa. Antiikin roomalaiset liittivät maalaustaiteen jo ajanlaskun alussa tavoittamattoman objektin menettämisen ajatukseen. Kuva ikuistaa objektin, jota ei voi enää saada takaisin. Taiteen ja menetyksen suhde on säilynyt keskeisenä länsimaaisessa kulttuurissa. (Biberman & Sharon-Zisser 2017, 10.)

Taidetta on toisaalta pidetty myös luomisen ja uudelleen keksimisen alueena. Voi siis ajatella, että se ikään kuin vastustaa kuolemaa. Psykoanalyttisen teorian mukaan kuolemalla ei ole edes representaatiota tiedostomattomassa. Tästä huolimatta kuolema on ollut pitkään, ainakin näennäisesti, taiteilijoiden tuottamien representaatioiden teemana. Tästä ovat esimerkkinä monet maalaukset, jotka käsittelevät ristiinnaulitsemista, ylösnousemista ja jopa ruumiinavauksia. (Biberman & Sharon-Zisser 2017, 11.)

Biberman ja Sharon-Zisser (2017) näkevät kuitenkin, että taiteen tekemisen prosessi itsessään sisältää pyrkimyksen päästä kuoleman taakse. Taide yrittää representoida sitä, mitä ei voi representoida. Taiteen tuotanto itsessään on koko ajan oman riittämättömyytensä haasteen edessä. Tämä lopun ja tuhoutumisen saavuttamaton piste on kuitenkin psykoanalyttisen teorian näkökulmasta toiston välttämätön ehto. (Emt., 11.) Toisin sanottuna saavuttamattoman tavoittelu, kuoleman pakeneminen on ehto sille, että elämme, toimimme ja tuotamme. Biberman ja Sharon-Zisser (emt., 9) näkevät tähän niin kutsuttuun kuolemanviettiin liittyvän pakonomaisen toiston olevan kaiken taiteen tuotannon perusta.

Kuten aiemmin kerroin, taide on jo ajanlaskun alussa liitetty tavoittamattoman objektin menettämisen ongelmaan. Taiteellisen työn ajatukseen kuuluu, että se yrittää kerta toisensa jälkeen kurottaa olemattomuuden tuolle puolen, saavuttaa saavuttamatonta. Tämä toivoton yritys, ja sen toisto, on kuolemanvietin ilmentymä kulttuurissa. Kuolemanvietin läsnäolon kautta taide lataa elämäämme kuuluvan traumaattisen totuuden ”elämän voimalla”. Kuolemanvietti manifestoituu taiteessa voimana, joka ennemmin kuin tuhoaa, elvyttää ja innostaa. (Biberman & Sharon-Zisser 2017, 11.)

Kuvat ja kuolema kietoutuvat toisiinsa monella tavalla. Taiteen prosessi, jossa pyritään säilyttämään teos tuleville sukupolville, on aina eräänlaista sukupolvien ja kuoleman ylittävää toimintaa. Vanhan valokuvan katsominen puolestaan tuo poissaolevan ihmisen lähelle ajan takaa. Kuvattu todella oli siinä, kameran linssin edessä, elävänä ja hengittävänä. Meihin kuitenkin vaikuttaa myös se, millaisia kuolemaa käsitteleviä kuvia kohtaamme ja mikä on katsomisen konteksti.

Vaikka näemme kuoleman kuvia paljon, kohtaamme ne eri tavalla, jos kyse on uutisista eikä fiktiosta tai meille läheisistä eikä kaukaisista ihmisistä. Länsimaisten sanomalehtien yleisötutkimukset ovat osoittaneet, että monet lukijat eivät halua nähdä valokuvia kuolemasta, ja siksi lehdet välttelevät tällaisten valokuvien julkaisemista (Hanusch 2012, 657). Helsingin Sanomien entinen ulkomaantoimittaja Susanna Niinivaara kertoo pro gradu -tutkielmassaan (2004, 79), että toimituksessa tiedostetaan raakojen valokuvien vaikutus. Usein lukijat närkästyvät valokuvista ja soittelevat toimitukseen. Kuolema kiinnostaa ja kauhistuttaa yhtäaikaaisesti.

Kuoleman kuvastot voivat nousta niiden kierrätyksen kautta arvaamattoman suureen symboliseen arvoon. Barbie Zelizer käyttää teoksessaan *About to Die: How News Images Move the Public* (2010, 8–12) tästä esimerkkinä Iranin vaaleihin liittyvissä mielenosoituksissa vuonna 2009 kuvattua videota, jossa 26-vuotiaasta opiskelijaa ammutaan. Symboliksi nousseen kuvan elämä alkoi siitä, kun satunnainen mielenosoituksen sivustakatsoja kuvasi ja julkaisi videon, jossa opiskelija haavoittuu kuolettavasti. Video näyttää, kuinka nainen romahtaa maahan luodin voimasta ja katsoo ympärilleen hätäntyneenä, jonka jälkeen verta alkaa valua hänen suupielestään. Vaikka nainen ei menehtynyt videon aikana, hänen kuolemansa väistämättömyys tuli videon kautta selväksi. Video levisi mediassa ympäri maailman, mutta yleisön antaman kriittisen palautteen jälkeen siitä alettiin näyttää ainoastaan kuvakaappausta. Pian kuvakaappaus nousi iranilaisten ihmisoikeustaistelun ja vapauden tavoittelun symboliksi. Ruutukaappausta kierrätettiin uutismedian lisäksi elokuvissa,

dokumenteissa, runoissa, lauluissa ja julisteissa. Moni katsoja lähetti omaisille terveisensä ja kertoi surevansa naisen kohtaloa. Jotkut kritisoivat sitä, miten kuolleelle ei anneta rauhaa, vaan tämän veristä kuvaa kierrätetään ympäri sosiaalista mediaa. Joku nosti esiin länsimaalaisen median kaksoistandardit. Tarvitaan verinen nainen kuolemassa julkisesti, jotta amerikkalaiset katsojat pääsevät kosketuksiin oman ihmisyytensä kanssa. Kuva herätti keskustelua sekä ammatillisista standardeista että mahdollisista tulevista kehityskuluista traumaattisen tilanteen jälkeen. Se nousi paljon merkittävämmäksi kuin olisi voinut etukäteen arvata. Kuva tiivistä koko maan tilanteen yhteen valokuvaan. (Emt., 8–12.)

Zelizer (2010, 12–14) antaa teoksessaan paljon huomiota sille, miten erilaiset kuolemaa käsittelevät valokuvat pistävät ihmisiä ajattelemaan ja kuvittelemaan. Valokuvan epävarmuus ja ennustamattomuus antaa faktuaalista journalismia enemmän tilaa tunteelle ja mielikuvitukselle. Kuten aiemmin mainitussa Turnerin liminaalitullassa, katsoja on erilaisten tulkinnan mahdollisuuksien edessä. Zelizerin mukaan nämä epävarmat kuvat kutsuvat kuvittelemaan, kieltämään, ehdottamaan, spekuloidaan ja kokeilemaan (emt., 326). Toisin sanoen Zelizer näkee joissain kuolemasta kertovissa valokuvissa mahdollisuuden muuttaa omaa käsitystä tapahtuneesta ja kokea empatiaa kuolleita ja kuolevia kohtaan.

Myös Mary O’Neill (2011), joka on tutkinut kuolemaa käsittelevien taideteosten katsomiskokemusta, korostaa katsojan tulkinnan merkitystä. Hänen mukaansa monet kuoleman tai kuolleiden valokuvat eivät ole lopulta ongelmallisia katsojalle. Kuoleman kuvastot ovat hyväksyttäviä niin pitkään kuin ne pysyvät etäällä, eivätkä aiheuta tuskaa eläville. Sen sijaan ne representaatiot, jotka järkyttävät katsojaa, herättävät tunteen tulevan kuoleman mahdollisuudesta. Ne saavat katsojan ajattelemaan joko oman tai läheisten kuoleman olosuhteita. (Emt., 300.) Tästä syystä katsomme kauhuviihdettä mielellämme, mutta ahdistumme jo siitä ajatuksesta, että paikallislehdessämme julkaistaisiin vaikkapa liikenneonnettomuudessa kuolleiden nuorten ruumiiden kuvat. Kuolemaa käsittelevä taide koetaan O’Neill’n (emt., 300–301) mukaan ongelmalliseksi silloin, kun se nostaa kuoleman mahdollisuuden vakavan reflektion aiheeksi. Nämä kuvat eivät anna meille mahdollisuutta kieltää kuoleman olemassaoloa ja väistämättömyyttä toisin kuin medioiden kierrättämät trivialisoidut kuoleman representaatiot, joita näemme arjessamme.

Monessa tilanteessa kuolleita esittävät valokuvat koetaan kauhistuttavina ja jopa loukkaavina. Helsingin Sanomien artikkelissa (Viljanen 2016) käsitellään Helsingin kaupunginmuseossa esillä

olleita kuolleiden lasten valokuvia, joiden ottamista ja esittelemistä pidettiin vielä sata vuotta sitten normaalina. Tuohon aikaan hyväksytyt kuoleman rituaalit olivat toisenlaisia kuin nykyisin. Kuolemantapauksen jälkeen naiset pesivät ruumiin, ja omaiset kävivät hyvästelemässä kuolleen. Sen jälkeen valokuvaaja pyydettiin paikalle ottamaan yhteiskuva kuolleesta omaisten kanssa. Osa valokuvien kuolleista lapsista oli puettu siististi ja aseteltu kauniiseen ympäristöön ikään kuin nukkumaan. Artikkelin mukaan näyttely on herättänyt sekä vierailijoissa että museoammattilaisissa kauhun ja inhon väristyksiä.

Surusta väitellyt uskontotieteilijä Mari Pulkkinen kommentoi samassa artikkelissa (Viljanen 2016) ihmisten reaktioita kuolleiden kuviin. Hän kiinnittää huomion siihen, että aiempi kuoleman kohtaamisen kokemus helpottaa kuolleen kuvan katsomista: ”Jos kuolema ei ole tullut itseä lähelle, voi sen ja sen kuvan kohtaaminen aiheuttaa jopa raivoa.” Kuolleiden valokuvaan perehtynyt kaupunginmuseon tutkija Satu Savia pohtii samassa jutussa kuolleiden kuvaamisen perinteen harvinaistumista. Hänen mukaansa kaupungistuminen johti kuoleman medikalisaatioon ja siirtymiseen pois omaisten luota. Kaupunkiasunnossa ruumista ei voinut säilyttää kuten ennen vanhaan. Savian mukaan kuolleen esittäminen kuvassa on nykyisin tabu, joka koetaan häpeällisenä. Hän epäilee, että tämä liittyy nykyajan hedonismiin. ”Ihminen haluaa olla nuori. Vanhukset ja kuolema on ulkoistettu laitoksiin”, Savia sanoo. Kaiken tasaava kuolema sopiikin huonosti länsimaiseen yksilökeskeiseen ajatteluun. Mainokset ja muut visuaaliset esitykset nostavat yhdeksi ihmisen tärkeimmistä tavoitteista *näyttää* ikuisesti nuorelta, kuolemattomalta. Elinvoimaiset, nuoret ja kauniit valokuvamallit kauppaavat meille lääkkeeksi kuolevaisuuden vaivaan muun muassa vaatteita ja kauneudenhoitotuotteita. Visuaalisuus ja sen käytännöt kytkeytyvät kulttuuriin ja ideologiaan.

Kuolleiden valokuvaamisen hyväksymisestä voisi kuitenkin olla myös hyötyä omaisten suruprosessissa. Nimimerkki ”Kuolleen lapsen äiti ja isä” kirjoittaa Helsingin Sanomien mielipidekirjoituksessa (2016) siitä, kuinka kohdussa kuolleen vauvan kuoleman konkretisoiminen helpotti heidän suruprosessiaan. Yksi osa konkretisoimista oli valokuvien ottaminen. Monen mielestä ruumiin kuvan pitäminen esimerkiksi olohuoneen seinällä tuntuu kuitenkin väärältä.

John Carrollin (2014) mukaan ihmiselämästä on tullut niin pitkä, ettei kuolevaisuus muistu maallisen ihmisen mieleen kuin vasta lopun kynnyksellä. Kuolema kuitenkin väijyy todellisuutemme pinnan alla jatkuvasti, ja tunkeutuu mieleemme lopulta jopa voimakkaammin kuin

esimodernina aikana, jolloin uskonnon rooli oli suurempi. (Emt., 562.) Uskonto on aiemmin antanut työkaluja kuoleman pohdiskeluun ja sen asettamiseen osaksi omaa todellisuutta. Jos uskonto ei enää tarjoa työkaluja, jonkin muun pitäisi tulla tilalle.

Baudrillard (1995) on pohtinut kuvallisen, tyhjiin representaatioihin perustuvan simulakrumin yhteiskunnan suhdetta kuolemaan. Hän kiinnittää huomion siihen, kuinka kuvalliset tiedotusvälineet ja kaukaisten tapahtumien reaaliaikainen esittäminen luo todellisuuden, joka itsessään on virtuaalista. Kuvat nousevat itse tapahtumia todellisemmiksi. (Emt., 71–72.) Baudrillardin mukaan tiedotusvälineet elävät ”katastrofin olettamuksesta, kuoleman kutkuttavasta läheisyydestä.” Lehtivalokuva ei esitä ainoastaan historiaa, vaan se voi aueta myös tulevaisuuteen. Baudrillard havainnollistaa ajatustaan valokuvalla pakolaisjoukosta, ”jonka kimppuun Irakin armeija *tulee* hyökkäämään hieman valokuvan ottamisen jälkeen”. Tällainen vaikutusten ennakointi on Baudrillardin mukaan ”sairaalloista simulaatiota, emotionaalista kiristystä”. (Emt., 72.)

Toisin sanoen kuvan luoma simulaatio korvaa kaukaisen median kuluttajan todellisuuden, esimerkiksi biologisen kuoleman. Näin kuva viittaa itseensä ja ikään kuin tuhoaa alkuperäisen objektin. Näkymisestä kuvallisena representaationa tulee koko olemassaolon pohja. Esimerkiksi televisiostudio ei ole enää paikka, jossa käsitellään kadun tapahtumia, vaan kadusta on tullut studion jatke. (Baudrillard 1995, 71–73.) Kuolema nähdään ainoastaan virtuaalisen spektaakkelin raaka-aineena, jonka ”todellisuudella” ei ole merkitystä. Kuvista itsestään tulee se ainoa todellisuus, jonka tunnemme. Näin kuvallisuuden voi nähdä tappavan ja tuottavan kuolemaa yhtäaikaaisesti. Kuolemaa käsittelevistä kuvista on vaikea ottaa kiinni. Yhtäältä ne antavat kokemuksen kuolevaisuudesta, toisaalta ne siirtävät kuoleman yhä etäämmälle. Sekä valokuvat että kuolema ovat läsnäoloa ja poissaoloa liimattuna toisiinsa.

Moni filosofi on pohtinut valokuvan ja kuoleman suhdetta, mutta nämä pohdinnat vastaavat harvoin siihen, millaisilla eri tavoilla valokuvissa esitetään kuolemaa, ja miten nämä erilaiset kuolemaa esittävät kuvat katsojaan vaikuttavat. Zelizer (2010) on tutkinut sitä, miten erityyppiset kuolemaa esittävät valokuvat vaikuttavat kuvien vastaanottoon. Hän puhuu kuolemasta vihjailevista tuhon maisemista, joiden katsoja joutuu täyttämään mielessään valokuvan jättämät aukot. Tällaiset valokuvat näyttävät esimerkiksi pommituhojen keskelle jääneen lapsen lelun. Zelizerin mukaan nämä oletetun kuoleman kuvat eivät herätä katsojassa välitöntä kieltoreaktiota tai välinpitämättömyyttä. (Emt., 69.) Johdattelevien kuvien vaikuttavuus liittyy tarinan rakentumiseen

katsojan mielessä. Oletetun kuoleman kuva voi pakottaa katsojan liittämään kuvaan tilanteen taustasyitä ja esimerkiksi väkivallan viattomat uhrit. Näin kuvatyypin vahvistaa katsojan aiheelle antamaa huomiota. Tällainen valokuva voi kuitenkin Zelizerin mukaan pelkistyä kriisin symboliksi ja unohtaa yksittäiset todelliset kohtalot. (Emt., 122.)

On mielenkiintoinen ajatus, että ihminen pystyy kohtaamaan traumaattiset kuvat helpommin symbolisen ja johdattelevan kuvan kautta. Empatian tunteminen vaatii ajatustyötä. Kärsimyksen kuvan näkeminen ilmeisesti työntyy mielessämme paikkaan, jota emme pysty helposti käsittelemään omilla ajattelun työkaluillamme. Toisaalta, kuten O'Neill kuolemaa käsittelevän taiteen kokemusta tutkivassa artikkelissaan (2011, 310) arvioi, ruumiilliset ja vaikeasti katsottavat kuvat voivat haastaa meidän käsityksemme omasta ihmisyydestämme. Oman itsen väistämättömän kuoleman koskettaminen taiteen kautta voi mahdollistaa empatian myös muiden kanssa. O'Neill viittaa artikkelissaan psykiatri Colin Murray Parkesiin, joka on kiinnittänyt huomiota surun hyötyihin. Ihminen voi Parkesin mukaan saada surun kokemuksesta uutta voimaa ja näkökulmia maailmaan sekä kuoleman väistämättömyyteen. Tämä omien ajatusmallien reflektointi voi olla hyödyllistä. (Emt., 301.) O'Neill (emt., 310) uskoo, että samoja hyötyjä voi saada myös taiteesta, joka käsittelee kuolemaa.

Suomalaisen valokuvaajan Maija Tammen kuvissa on jotain sellaista, joka voi saada katsojan kyseenalaistamaan oman inhimillisen kokemuksensa. Hän on suomalaisia kansantauteja käsittelevässä valokuvasarjassaan *Removals* (2011–2013) kuvannut potilailta irtileikattuja kasvaimia ja sairauden takia amputoituja ruumiinosia kalvaassa leikkaussalin valossa heti operaation jälkeen. Valokuvien katsominen on epämiellyttävä, mutta jollain kummallisella tavalla koukuttava kokemus. Tuo verinen kimpale on todella tullut elävästä ihmisestä, joka vielä hetki sitten nauroi, istui, hengitti ja rakasti, ja jota rakastettiin!

Katsoessani Tammen valokuvia voin tuntea oman kuolevaisuuteni ja ruumiillisuuteni tavalla, joka ei istu kokemukseen omasta ruumiistani. Jos ajattelen olevani fyysisesti se, mitä todella olen, luiden jotakuinkin pystyssä pitämä ihosäkki, jonka sisällä suolisto ja sisäelimet kuljettavat soluille ravintoa ja pitävät meidät hengissä, tunnen itseni iljettäväksi, enkä pysty näkemään muitakaan haluttavina. Tammen valokuvien katsominen muistuttaa sitä mahaan muljauttavaa tunnetta, joka minussa herää kun portaita alaspäin kävellessäni ajattelen, että jalkani voisi lipsahtaa hetkellä millä hyvänsä ja voisin syöksyä päätä edellä kuolemaan.



Kuva 1. Maija Tammi. Breast cancer. Sarjasta Removals (2011–2013).

Tammen kuvat eivät esitä suoranaisesti kuolemaa, vaan sairautta. Silti niiden perimmäinen vaikuttavuus nousee mielestäni tästä kuolevaisuuden kokemuksesta. Tammen valokuvat edustavat minulle kuolemaa, koska niiden esittämä maailma ei ole osa meitä. Kuvat näyttävät jotain sellaista, joka on häiritsevällä tavalla kulttuurisen ja fyysisen todellisuutemme ulkopuolella. Ne muistuttavat minua oman todellisuuteni hauraudesta. Kaikkien tittleiden, tavoitteiden, palkintojen ja merkitysten alla on jotain näin tyhjää. Toisaalta kuvat vaativat minua katsomaan niitä. Rappusten päässä nouseva maha muljauttava tunne omasta kuolevaisuudestani on väistämätön ja kummallisella tavalla nautinnollinen. On kuin jokin osa sisälläni kaipaisi ulos merkitysten valtaamasta todellisuudesta. Yllä kuvaamiani kokemuksia pyrin erittelemään myöhemmin psykoanalyttisen teorian käsitteillä.

3 MITÄ VALOKUVA ON?

Arkielämässä valokuva on yleensä tallentamisen muoto. Yleisin syy valokuvaamiseen lienee ihmisen, paikan tai tilanteen tallentaminen tulevaisuutta varten. Kuvaaja haluaa varmistaa, että tilanteen tai henkilön muisto pysyy mahdollisimman voimakkaana, ja usein mahdollisimman positiivisena, tallentajan arkistossa. Toisaalta nykypäivänä valokuvalla on myös performatiivinen rooli suhteessa nykyhetkeen. Esimerkiksi pikaviestinsovellus Snapchatin toimintaperiaatteeseen kuuluu, että toiselle lähetetty valokuva poistuu sen jälkeen, kun se on vastaanotettu. Nämä kuvat kertovat nykyhetkestä. Tällainen valokuvien käyttö kommunikaation välineenä on lähempänä puhetta, kuin perinteistä muistojen varastointia. (Niemelä-Nyrhinen & Seppänen 2019, 2.)

Ranskalainen elokuvakriitikko ja -tutkija André Bazin aloittaa esseensä valokuvan ontologiasta viittauksella Egyptin muinaisiin kulttuureihin: ”Jos visuaaliset taiteet analysoitaisiin psykoanalyysin käsitteillä, kuolleiden balsamointi voisi olla niiden perusta.” Egyptiläisessä uskonnossa tärkeintä kuoleman jälkeisen elämän jatkumiselle oli ruumiin säilyminen. Kuolema on ajan voitto, ja ainoa tapa voittaa aika on napata ruumiin muoto talteen ajan virrasta. (Bazin 1980, 237–238.) Kreikan kielen sana sarkofagos tarkoittaa lihan syöjää. Ikuisiksi luotu ruumiin kuva, tai muoto, ”syö” maallisen ruumiin. Jo tämän muinaisen sanan voi nähdä viittaavan yhtäältä säilyttämiseen, ja toisaalta kuvan välinpitämättömyyteen suhteessa alkuperäiseen kohteeseensa. Muotokuvia on maalattu ja valokuvattu, jotta kuvattu henkilö säilyttäisi jotain itsestään myös tulevaisuudessa. Kukkarossa, medaljongissa tai nykyisin älypuhelimessa säilytetty valokuva poissaolevasta rakkaasta vie takaisin kaivatun ihmisen luokse etäisyyden tai ajan päähän. Toisaalta kaukaa maailmasta leviävät kuvat ovat meille olemassa ainoastaan kuvina, jolloin elämämme todellisuus tuntuu välillä riippuvan enemmän meille tarjotuista representaatioista kuin niiden ”syömistä ruumiista”.

Valokuvassa on erityisiä ominaisuuksia verrattuna maalaustaiteeseen tai muihin kuvallisuuden muotoihin. Valokuva on kameran tuottama indeksinen jälki sen ulkopuolisesta maailmasta ja kamerasta itsestään. Vaikka yleensä kameran laukaisijaa painaa ihminen, prosessi jossa valonsäteet tallentuvat filmille tai kennolle tapahtuu ihmisen ulkopuolella. Tämä valokuvatuotannon automaattisuus vaikuttaa kuvan psykologiseen ulottuvuuteen. Valokuva tuntuu aidolta, uskottavalta ja suoralta osalta luontoa, toisin kuin esimerkiksi maalaustaide tai kuvanveisto. ”Olemme pakotettuja hyväksymään todellisenä (ulkopuolellamme) uudelleentuotetun tai representoidun

objektin olemassaolon.” (Bazin 1980, 241.) Craryn (1990) mukaan se, että katseen todellisuus on siirretty ihmisen omistuksesta itsensä ulkopuoliselle entiteetille lisää kameran todistusvoimaa. Kameran katse on irti silmästä. (ks. Silverman 1996, 129.) Toisin sanottuna ihmisen pitää hyväksyä toisen katse, joka on objektiivinen. Katse, joka, toisin kuin ihminen, ei ole identiteettinsä, toiveidensa ja kulttuuristen katsomisen tapojen johdateltavissa. Silvermanin (emt., 131) mukaan Crary ei kuitenkaan ota huomioon sitä, millainen visuaalisten toimintojen järjestelmä on kameralaitteen muokkaamien sosiaalisten ja historiallisten kehityskulkujen pohjalla. Millaisten psyykkisten mekanismien kautta ihmiset katsovat ja tulevat katsotuiksi tietyillä tavoilla? Tähän ongelmaan voidaan vastata lacanilaisella psykoanalyttisellä teorialla, joka antaa katselle ja visuaalisuudelle merkittävän roolin koko ihmisen subjektiviteetin muodostumisessa (Rose 2012, 177).

3.1 Materiaalinen jälki ajassa

Sana valokuva viittaa valon piirtämään kuvaan. Se syntyy fysikaalisten prosessien lopputuloksena. Fysiikka ei kuitenkaan riitä tutkimaan valokuvan yhteiskunnassa saamia merkityksiä. Valokuvan suhde fyysiseen maailmaan, valokuvan materiaalisuus, vaikuttaa kuitenkin siihen, millaisia merkityksiä olemme antaneet valokuvalle, ja miten valokuva rakentaa sosiaalista todellisuutta. (Seppänen 2014, 16–17) Valokuva on olennaista erottaa muusta kuvallisuudesta, sillä sen materiaaliset lähtökohdat ovat erilaiset.

Janne Seppänen rajaa valokuvan materiaalisuutta ja sen yhteiskunnallista merkitystä käsittelevässä teoksessaan *Levoton valokuva* (2014) tutkimansa valokuvan varsin tarkasti. Hänen tapaansa rajaan tutkielmani pätevyysalueen kuviin, jotka ovat kameralla otettuja ja perustuvat valon piirtämään jälkeen (emt., 18). Rajausta muista valon piirtämisestä kuvista on tärkeä tehdä muun muassa siitä syystä, että kameralla otetun valokuvan taustalla on erilaiset yhteiskunnalliset prosessit kuin monien muiden valon piirtämien jälkien taustalla. Esimerkiksi tutkakuvat tai auringonvalon aiheuttama rusketus iholla ovat nekin sähkömagneettisen säteilyn piirtämiä jälkiä (emt., 18).

Seppäsen tekemään määritelmään sopivat niin hopeapinnoitteelle tallentuneet dagerrotypiat kuin älypuhelimella napatut digikuvat. Hän kuitenkin huomauttaa, ettei valokuva ole välttämättä läsnä aina, kun puhutaan kamerasta, joka voi olla myös esimerkiksi videokamera. Valokuva on vain yksi

mahdollinen kamerakuva muoto. Kameran historia on huomattavasti pidempi kuin valokuvan historia. Sen toimintaperiaate tunnettiin jo muinaisessa Kiinassa. (Seppänen 2014, 18–19.)

Kamera on joka tapauksessa tässä tutkielmassa läsnä aina, kun puhun valokuvasta. Kameran tehtävä on järjestää ulkopuolinen valo filmin tai kuvakennon pinnalle. Kameraan liitettyjen valoa ohjaavien linssien kautta valo piirtyy kuvatasolle ymmärrettävänä kuvana. Kuvakenno on olennainen osa kameraa ja valokuvan materiaallinen ydin, jälki, joka valoa tallentavalle tasolle jää, on eräänlainen kameran toiminnan lopputulos. Silmänräpäyksen ajan, kameran sulkimen ollessa auki ja kuvan valottuessa, kameraa ja valon piirtämää jälkeä ei oikeastaan voi erottaa toisistaan. Ne muodostavat yhden ainoan esineen. Valotuksen jälkeen kameran organisoima valojälki yleensä jättää kameran, ja siitä kasvaa varsinainen valokuva. Tämä valokuva on kuitenkin aina kameran leimaama. Kun katsomme valokuvaa, mielessämme herää ajatus kamerasta. Tästä syystä kamera on valokuvan taustalla niin teknisesti, sosiaalisesti kuin vertauskuvallisestikin. (Seppänen 2014, 19.)

Koska valokuvalla on materiaallinen ydin (Seppänen 2014, 8–14), se antaa mahdollisuuden kokea kuvan kohteen läsnäolo erikoisen fyysisellä tasolla. Henkilö, joka on poissa, voi tuntua elävän hänen valokuvassaan. Valokuva on muihin visuaalisen taiteen muotoihin verrattuna erityinen siinä, että kuvan kohde tuottaa suoraa, indeksisesti, siitä heijastuvan valon välityksellä lopullisen teoksen.

Kun katson maalausta taidemuseossa, ihailen usein taiteilijan siveltimenvetoja. Katson teosta niin läheltä, että voin nähdä yksittäisten siveltimen harjaksen muodostaman tekstuurin öljyvärillä. On hurjaa kuvitella, että tuo sivellin, on ollut Rembrandtin kädessä Hendrick van Ulenburghin ateljeessa Amsterdamissa hieman alle neljäsataa vuotta sitten. Siveltimen materiaallinen jälki kankaalla yhdistää minut välillisesti taiteilijaan, mutta mikään muu taidemuoto kuin valokuva ei saa minua tuntemaan samanlaista materiaalista ja aikaan sidottua yhteyttä kuvan kohteeseen. Tämä yhteys kertoo aina myös siitä, että valokuvan hetki on jotain mennyttä. Barthes'n (1985, 10) sanoin ”se, mitä valokuvaus jäljentää loputtomiin, on esiintynyt vain kerran: valokuvaus toistaa mekaanisesti sellaista, joka ei voi enää koskaan eksistentiaalisesti toistua.”

Seppäsen (2014, 34) mukaan valokuva on radikaalisti muuttanut näkyvän ajallista ja tilallista ulottuvuutta. Näkyvän ajallisen ulottuvuuden venyminen tuottaa yhden kerroksen valokuvan ja kuoleman suhteeseen. Valokuvan ottamisen hetki on ikuisesti kadonnut, mutta tilanteesta heijastuneet valonsäteet elävät edelleen kameran kennolle tai filmille piirtyneessä kuvassa. Voi jopa

ajatella, että kohteesta heijastunut valo elää ikuisesti jossain kaukana avaruudessa. Jos liikkuisimme valoa nopeammin, voisimme saavuttaa tuon valon myös konkreettisesti ja nähdä sen omin silmin nykyhetkessä. Koska tällainen liike ei ole ihmiselle mahdollista, joudumme tyytymään kameran menneisyydessä valoherkälle pinnalle tallentamiin valonsäteisiin. Valokuva mediumina kysyy ikuisen poissaolon ja äärimmäisen läsnäolon kysymyksiä, jotka ovat läsnä myös silloin, kun ihminen pelkää tai suree kuolemaa. Missä määrin kuollut läheinen on läsnä hänen kuolemansa jälkeen, esimerkiksi muistoissa ja tunteessa?

Valokuva on epävakaata representaatio, jossa läsnä- ja poissaolo vaihtelevat. Tämä tarkoittaa, että valokuva ei ainoastaan viittaa johonkin sen ulkopuoliseen, vaan ”ulkopuolinen” on läsnä valokuvassa itsessään. Yhtäältä valokuva voidaan ymmärtää representaatioksi poissaolevasta kohteesta, mutta tuolloinkin kohde on materiaalisena jälkenä läsnä. Toisaalta kun valokuva ymmärretään läsnäolevaksi jäljeksi kohteestaan, valokuva epävakaana representaationa, ikuisesti poissaolevana hetkenä, muistuttaa kohteen poissaolosta. (Seppänen 2014, 96.)

On muistettava, että valokuvan läsnäolo, poissaolo tai ajallisuuden kokemus ovat olemassa vain mahdollisuuksina. Tämä tarkoittaa, että valokuva ei näyttäydy katsojalle *valokuvana* ilman katsojan tulkintaa. Mahdollisuuksien realisoituminen vaatii aitoa kohtaamista, merkityksellisten katseiden vaihtoa valokuvan ja sen kokijan välillä. (Seppänen 2014, 22.) Tämän potentiaalin ymmärtää helposti katsellessa kuvia omista läheisistä. Kun selaan kuvia omasta isoisästäni marjastamassa muutamia vuosia sitten, yhdistän onnellisilta näyttävän hetken siihen, että pian retken jälkeen hän sai aivoverenvuodon.

Isoisäni kuva on nykyhetkessä surumielinen kuva menetetystä todellisuudesta. Se ei ole ollut sitä aina, eikä se todennäköisesti tule olemaan sitä aina minullekaan. Toiselle, tuntemattomalle katsojalle tai toisessa ajassa valokuvan kokemus voi olla aivan toinen. Tähän viittaa myös valokuvateorian klassikko Roland Barthes (1985, 125), jonka ajattelua avaan tarkemmin seuraavassa luvussa:

”Hullu vai kesytetty? Valokuva voi olla kumpaa tahansa: kesy, milloin realismi jää suhteelliseksi, esteettisten ja empiiristen tapojen hillitsemäksi (selailla aikakauslehteä parturissa, hammaslääkärin odotushuoneessa): hullu, milloin sen

realismi on ehdotonta ja niin sanoaksemme alkuperäistä, pakottaen rakastuneen ja kauhistuneen tietoisuuden palaamaan itse Ajan kirjaimeen.”

3.2 Valokuva kuoleman asiamiehenä

Kuolemaa ja valokuvaa pohtiessa ei voi jättää huomiotta Barthesia (1915–1980) ja erityisesti hänen vuonna 1980 ilmestynyttä teostaan *La chambre claire: Note sur la photographie* (*Valoisa huone*, suom. 1985) *Valoisa huone* käsittelee ennen kaikkea teoksen kertojan vaikeasti kuvailtavaa kokemusta valokuvan edessä. Teos on tuonut valokuvatutkimuksen kentälle erityisesti valokuvan suhteen kuolemaan ja aikaan (Batchen 2011, 3). Vaikka valokuva on usein liitetty elämän säilyttämiseen, yritykseen pitää kiinni menneestä, sen olemuksessa on nähty myös jotain kuolettavaa: ”Kaikki nuo nuoret valokuvaajat, jotka ahertavat työssään maailmalla, määrättyinä sieppaamaan ajankohtaista todellisuutta; he eivät tiedä olevansa Kuoleman asiamiehiä,” Barthes (1985, 98) kirjoittaa.

Valoisa huone (1985) on tutkimusmatka siihen, miksi yksi valokuva vaikuttaa ja toinen ei. Kirjan kertoja esittelee useita valokuvia, jotka koskettavat häntä vaikeasti sanallistettavalla tavalla. Kertoja kiertele ja kaartelee tämän kokemuksen ympärillä välillä runollisella ja epäjohdonmukaisella tavalla, minkä voi nähdä kuvaavan katsojan kokemusta valokuvan epävakaaan representaation äärellä. Valokuva on läsnä, kertojan silmien edessä, mutta se esittää tapahtumaa tai henkilöä, joka on poissa. Seppäsen (2014, 155) mukaan Barthes tavoittaa teoksessaan jotain olennaista valokuvallisen representaation paradoksaalisuudesta, jossa kuvauksen kohteen ja sen esityksen välistä rajaa on vaikea nähdä selkeästi. Seppänen kirjoittaa: ”Hän ei vain kirjoita tästä vaikeasti ymmärrettävästä rajatilasta, vaan koko kirja on eräänlainen kertomus tuon rajan kohtaamisen vaikeudesta mutta myös kiehtovuudesta.” (Seppänen 2014, 155) Yllä mainitun kokemuksen kiteytymän Barthes (1985, 78) löytää valokuvasta, joka esittää hänen kuollutta äitiään lapsena. Tämä valokuva tiivistää kirjan kertojalle valokuvan materiaalisen ja aikaan sidotun luonteen. Nurinkurisesti valokuvan konkreettisuus, jota moni voisi arkikielessä kutsua realistisuudeksi, tekee siitä vaikeasti käsiteltävän ja taianomaisen objektin.

On merkillepantavaa, että Barthesin äidin valokuva on ainoa hänen *Valoisassa huoneessa* käsittelemänsä valokuva, jota ei kirjassa näytetä. Kuva on todellinen vain Barthesille, mutta lukijalle se on poissa. Valokuvan luonteessa on jotain elävää. Kuolleen äidin kuva vaikuttaa

Barthes'n erityisellä tavalla, koska se antaa hänelle samaan aikaan sekä materiaalisen jäljen poissaolevasta äidistä että aikaan sidotun todisteen jostain, joka on ollut, eikä ikinä palaa.

Sen mystisen asian, jota Barthes teoksessaan etsii, hän nimeää *Punctumiksi*. Tämä on se jokin, joka aiheuttaa katsojalle kummallisen läsnäolon ja poissaolon kokemuksen. ”Punctum on se sattuma, joka pistää minua (mutta myös ruhjoo ja kirvelee sisälläni).” (Barthes 1985, 32–33.) Barthes'n käsitys tuosta kummallisesta pistoksesta vaihtuu teoksen loppua kohden, hieman yksinkertaistettuna valokuvallisesta yksityiskohdasta valokuvan tuottamaan ajallisuuden ja sen väistämättömän päättymisen, eli kuoleman kokemukseen. On olennaista, että Punctum on jotain vaikeasti kuvailtavaa ja silti vaikuttavaa. Siitä on mahdoton ottaa kunnolla otetta, ja se pakoilee kertojan määrittely-yrityksiä.

Punctum eroaa olennaisesti *Studiumista*, joka on Barthes'n mukaan toinen valokuvan vaikuttavuuden taso. Studiumilla Barthes viittaa niihin valokuvan ominaisuuksiin, joita osaamme lukea omista kulttuurisista ja opituista lähtökohdistamme. Studium on ikään kuin valokuvan virallinen informaatio, ja Punctum on jokin valokuvallinen yksityiskohta, joka lävistää studiumin rakentaman todellisuuden haavoittaen samalla kuvan katsojaa. (Biberman&Sharon-Zisser 2017, 118.) Valokuva voi vaikuttaa täydelliseltä, kun sen rajaus, sommittelu ja aihe ovat harkittuja, mutta mieleen jäävät usein kummittlemaan ne valokuvan häiritsevät yksityiskohdat, joiden vaikuttavuuden perustaa on vaikea kuvailla.

Kirjan toisessa osassa Barthes tutkii valokuvia edesmenneestä äidistään. Hän selaa vanhoja valokuvia ja löytää lopulta äitinsä lapsuuskuvan, joka pysäyttää hänet aivan erityisellä tavalla. Valokuvassa on Barthes'ta referoiden kaikki ainekset lapsenomaisuutta ja ilmettä myöden ”suvereenin viattomuuden hahmolle”, joka on ”muuntanut valokuvassa poseeraamisen siksi kestävämmäksi paradoksiksi, josta hän yhtä kaikki oli pitänyt kiinni: lempeyden vaikutukseksi.” (Barthes 1985, 75.) Sureva Barthes erottelee ensin valokuvan Studiumia, sen visuaalisia ja kulttuurisia vaikutuskeinoja, ilmettä, lapsenomaista olemusta ja muita valokuvan pinnasta luettavissa olevia asioita. Myöhemmässä vaiheessa Barthes siirtyy kuvailemaan sitä syvää, valokuvan olemuksesta kumpuavaa vaikutusta, johon hän pääsee käsiksi äitinsä kuvan kautta. Hän on löytänyt äitinsä ”Valokuvan”, kuvan joka kiteyttää hänen kokemuksensa äidin läsnä- ja poissaolosta, palaamalla lähes kirjaimellisesti (selaamalla kuvia uusimmasta vanhimpaan) ajassa taaksepäin. Prosessin kautta äidin kuvaan kiteytyy, ei ainoastaan Barthes'n äidin kuoleman, vaan

kuoleman itsensä väistämättömyyden kokemus. Barthes kohtaa valokuvassa oman kuolemansa joka odottaa häntä (Biberman & Sharon-Zisser 2017, 119). Paradoksaalisesti Barthesin kuolleen äidin lapsuuden viattomuus ja elinvoima, joka kuvaan on vangittu, nostaa esiin kirjoittajan itsensä tulevan kuoleman. (Barthes 1985, 78.) Se muistuttaa katsojaa ajan rajallisuudesta.

Barthes päätyy esittämään, että jokainen valokuva, jota hän katsoo, sisältää hänen kuolemansa merkin (emt., 103). Hän havainnollistaa ajatusta ruotimalla Alexander Gardnerin kuolemaantuomitusta miehestä ottamaa valokuvaa. Kuvassa nuori mies katsoo kameraan ennen tuomion toimeenpanoa. Hän on kuoleva pian valokuvan ottamisen jälkeen. Barthes (emt., 102) kirjoittaa: ”Esittäessään poseerauksen ehdottoman perfektin (aoristi), valokuva samalla kertoo kuolemasta futuurissa.” Toisin sanottuna, kuvatus tietoinen, läsnäoleva poseeraus valokuvassa, joka on vanginnut ikuisesti poissaolevan tilanteen, kertoo ajan väistämättömästä liikkeestä. Vaikka Barthes’n valitsema esimerkki esittää kuolemaantuomitun miestä, hänen kuvaamansa vaikutus ei rajoitu kuviin, jotka esittävät kuolevia ihmisiä. Jokaisessa valokuvassa on niiden aikaan sidotun luonteen vuoksi potentiaali asettaa katsoja kosketuksiin oman kuolevaisuutensa kanssa.

Punctum, joka pistää ja lävistää, on siis Barthes’n mukaan katsojan itsensä kuoleman merkki.

Punctumin ajallisuus sijaitsee siinä välissä, joka on kuvan katsomisen ja kuvan katsojan kuoleman välissä. (Biberman & Sharon-Zisser 2017, 118.) Valokuvalla on sen aikaan ja materiaan sidotun luonteen ansiosta erityinen voima herättää meissä kuolemisen ja ajan lineaarisuuden ajatus.

Biberman ja Sharon-Zisser (2017, 119) esittävät Barthes’ta tulkiten, että kuolema valokuvassa ilmaantuu täysin vieraasta ajallisesta rakenteesta, johon sisältyy repeämä ajan jatkuvuudessa. Se hävittää kokonaisen ja koossapysyvän representaation sekä itse lineaarisen ajan illuusion. Valokuva esittää ajan, joka on diakronian, ajallisen kehityksen, ulkopuolella. Valokuva ei ainoastaan pysäytä aikaa, vaan muokkaa koko ajallisuuden jatkumoa. (Emt., 119.) Samalla valokuva tekee näkyväksi ihmisen elämän rajat, eli kuolevaisuuden. Valokuvat osoittavat puutteen, joka ihmisessä on aina läsnä. Valokuva voi elää ajan yli, mutta me emme. Ajatus ajan loppumisesta on ihmiselle jokseenkin mahdoton sisäistää, muuten kuin teoreettisesti, onhan se koko olemassaolomme negaatio.

Psykoanalyttisesta näkökulmasta tämä negaatio on subjektille samaan aikaan välttämättömyys ja mahdottomuus. Tarvitsemme aina toista ollaksemme yhtä. Kuolema on loputon toiseus, jonka poissaolo on elämämme edellytys. Toisin muotoiltuna emme *haluaisi* elää ilman kuolemaa. Elämää ilman halua on vaikea kuvitella.

Valoisan huoneen on sanottu avautuvan voimakkaasti psykoanalyttiseen suuntaan (mm. Seppänen 2014, 71) ja teosta on sanottu jopa ”psykoanalyttiseksi läpikotaisin”, sillä sen ajatukset perustuvat ennen kaikkea kertojan omalle halulle (Iversen 1994; Batchenin (2011, 19) mukaan). Halu puolestaan on psykoanalyttisessa teoriassa hyvin olennainen subjektiä määrittävä mekanismi, jonka ajatellaan aina olevan jotain kieleen perustuvaa ja ulkopuolelta annettua. Yksinkertaistetusti muotoiltuna, halumme eivät ole koskaan puhtaasti omiamme. Barthes viittaa teoksessaan erityisesti Lacaniin sekä tämän käsitteeseen *Tuché*, jota hän tulkitsee sanoilla ”Tilanne, Kohtaaminen, Todellisuus uupumattomassa ilmaisussaan.” (Barthes 1985, 10.) Seppäsen (2014) mukaan Lacanin teoriassa *Tuché* tarkoittaa niin kutsutun *reaalisen* kohtaamista. Tämä kohtaaminen on häiritsevää, eikä reaalista voi ikinä tavoittaa nimellä. (Emt., 171.)

Lacanin reaalinen uhkaa subjektin imaginaarista eheyden kokemusta. Se on pelkojen, traumojen ja kuoleman aluetta. (Seppänen 2014, 173). Reaalinen vastustaa symbolointia, ja tuo näin näkyväksi todellisuutemme rajoitteet ja puutteet. Voidaan ajatella, että Barthes’lla reaalisen käsite viittaa kuoleman mahdollisuuteen ja koko ihmisen olemassaoloa uhkaavaan merkitysten tyhjenemiseen (emt., 175). *Reaalinen* on yksi Lacanin psykoanalyttisen teorian keskeisistä käsitteistä, joita avaan tarkemmin seuraavissa luvuissa. Sen avulla voidaan pohtia tarkemmin niitä prosesseja, jotka ovat Barthes’n tarkoittaman *Tuchén* taustalla. Barthes onkin tutkielmassani ennen kaikkea ajatuksia herättävä syöte. Punctumin käsitteestä on kuitenkin hyötyä, kun pohdin mekanismeja kuolemaa esittävien valokuvien katsomiskokemuksen taustalla.

Barthesin *Valoisassa huoneessa* esittelemät ajatukset auttavat ymmärtämään, miksi valokuvalla ja kuolemalla on niin voimakas suhde, mutta ne eivät sukella syvälle niihin psyykkisiin mekanismeihin, joiden kautta koemme kuolemaa käsittelevän valokuvan. Tutkielmani kannalta onkin olennaista erottaa toisistaan pohdinta, joka liittyy valokuvan yleisiin ominaisuuksiin ja valokuvat, joiden aiheena on kuolema. Seuraavissa luvussa kerron, miksi pyrin katsomaan kuolemaa esittäviä valokuvia psykoanalyttisen teorian käsitteiden avulla.

4 PSYKOANALYYSI KATSOO MERKITYSTEN TAAKSE

Valokuvien katsominen voi tuntua monella tavalla. Joskus sivuutamme kuvan kuin kuvan olankohautuksella, mutta muun muassa valokuvan materiaalisten ja aikaan sidottujen ominaisuuksien ansiosta, valokuvalla on erityinen potentiaali herättää meissä tunnereaktioita. Nämä tunteet ovat usein vaikeasti sanallistettavia. Kuolemaa käsittelevien kuvien kohdalla tunne voi vaihdella surusta ja myötätunnosta pelkoon ja iljetykseen. Johdantoluvussa kuvailemani tunne oman ruumiillisuuden ahdistavuudesta, on kohtaamista jonkin sellaisen kanssa, joka saa meidät hetkeksi kauhistumaan oman olemassaolomme perimmäisistä edellytyksistä. Ilman merkityksiä ja kieltä, pelkkänä ihosäkinä täynnä verta, lihaa ja luita, emme ole oikein mitään.

Psykoanalyttisen teorian avulla voimme yrittää ymmärtää sitä, miten subjekti on rakentunut, ja millaisten mekanismien kautta hyväksymme tai olemme hyväksymättä meille vieraita asioita, kuten kuoleman valokuvia, jotka tuovat meidät tuskallisen lähelle omaa ruumiillisuuttamme. Kaikessa tässä on perimmäiltään kyse siitä, miten minuutemme kokemus rakentuu. Siitä, millainen kuva minulla on itsestäni ja muista, ja millaiset asiat ovat minulle merkityksellisiä, tärkeitä tai hyväksyttäviä: kuka tai mitä olen? Olen valinnut psykoanalyttisen menetelmän valokuva-analyysini pohjaksi, sillä se pyrkii vastaamaan tällaisiin kysymyksiin ja tarjoaa käsitteet tulkinnan pohjalle. Psykoanalyysi pyrkii katsomaan ilmeisen taakse ja paljastamaan tiedostamattomat halumme ja toimintomme.

Vaikka psykoanalyysi kuulostaa luonnolliselta teoriataustalta kuolema-aiheiden käsittelyyn, Freud tai Lacan eivät kirjoita kuolemasta kovinkaan paljon. Toisaalta, kuten myöhemmässä vaiheessa käy ilmi, on myös mahdollista sanoa, että kuolema on kaiken psykoanalyttisen teorian taustalla. Muun muassa jo sivuttu kuolemanvietti on psykoanalyysissa hyvin olennainen, joskin monimerkityksinen, käsite. Psykoanalyttisessa diskurssissa kuolemalla ei kuitenkaan varsinaisesti ole representaatiota tiedostamattomassa (Biberman & Sharon-Zisser, 19).

Liran Razinsky perkaa teoksessaan Freud, Psychoanalysis and Death (2013) kuoleman poissaoloa psykoanalyttisessä teoriassa. (Kaufman 2016, 279.) Razinskyn mukaan kuolemanpelko on ihmisen mielessä jonkin toisen pelon manifestaatio. Näin koko kuolema on lopulta käsitteellisesti selitetty olemattomaksi. Toisaalta Freud palaa kirjoituksissaan jatkuvasti kysymyksiin kuolemasta. (Emt., 279.) Erilaisissa psykoanalyttisissa tulkinnoissa kuolema ja sen vaikutukset on asetettu eri

paikkoihin. Esimerkiksi Lacan näkee kuoleman Razinskyn mukaan keskeisenä, mutta alisteisena symboliselle rekisterille (emt., 280). Tämä tarkoittaa sitä, että kieli ja merkitykset ikään kuin yliviiivaavat kuoleman.

Razinsky kritisoi kuoleman vähäistä roolia psykoanalyysissa, mutta on itsekin Lacanin ja Freudin kanssa samaa mieltä siitä, että kuolemaa ei voi representoida ihmisen kokemuksessa. Hänen mukaansa kuoleman representoimattomuus voisikin olla psykoanalyttisen kuoleman tutkimuksen alkupiste. Avoimuus tämän mahdottoman representaation läsnäolon edessä voisi auttaa ihmistä elämään kuolevaisuutensa kanssa paremmin yhteiskunnassa, jossa kuolema on kaukana arjestamme. (Emt., 280–282.) Psykoanalyysilla on vahva kytkös kuolemaan, vaikka se ei teoriassa ole jatkuvasti esillä. Kuoleman poissaolo tarkoittanee ennemminkin sitä, että kuolema elämän vastakohtana on niin perimmäinen negaatio, että se on mahdotonta käsittää – samaan tapaan kuin esimerkiksi matematiikan negatiiviset numerot, joille ei niiden välttämättömyydestä huolimatta ole vastinetta luonnossa. Olemme kasanneet erilaisia symbolisia rakennelmia kuoleman paikalle. On myös olennaista pohtia, onko kokemuksessamme mitään muutakaan, mitä voimme täydellisesti representoida.

Lacanin psykoanalyttinen teoria voi tuntua välillä kyyniseltä. Sen ytimessä on ajatus Toisen, eli kieleen ja sen rakenteeseen pohjautuvan symbolisen järjestyksen vastustamattomasta voimasta. Tulemme subjekteiksi vain suhteessa toisiinsa. Olemme ulkopuolelta annettujen symboleiden ja rakenteiden orjia vailla omaa ”todellista” minää. Psykoanalyttinen teoria mahdollistaa kuitenkin myös optimistisen ajattelun. Subjektin rakentumisen mekanismit, joissa ulkoinen maailma, kieli ja kuvat vaikuttavat meihin sekä ”todellisen, muuttumattoman” minän puute mahdollistaa subjektiviteettimme koordinaattien uudelleenjärjestelyn. Kielioppi, kuvallisuus sekä sanasto elävät ajassa ja paikassa.

Arkielämässä tämän identiteettiimme vaikuttavan sanaston muutokset näkee esimerkiksi siinä, miten käytämme haukkumasanoja. Erilaisten seksuaalisuuksien tultua hyväksyttymmäksi kulttuurissamme, vaikkapa homoksi haukkuminen on paljon marginaalisempaa kuin ennen. Tämä mahdollistaa subjektille aiempaa laajemman identifikaation. Kuoleman kuvien kohdalla minua kiinnostaa voimmeko niiden kautta kohdata representoimatonta kuolemaa tavalla, joka helpottaa suhtautumistamme kuolevaisuuteemme. Mitä suhtautumisemme kuoleman kuviin kertoo ihmisestä? Seuraavaksi käyn läpi Jacques Lacanin psykoanalyttisen teorian taustaa.

4.1 Lacanin psykoanalyttinen teoria

Psykoanalyysi tuo monelle ensimmäisenä mieleen kummallisen ja epäilyttävän terapian, jossa analyytikko etsii sohvalta loikoilevan analysoitavan lapsuudesta, unista ja kielellisistä lipsahduksista seksuaalisuuden redusoituja traumoja. Lacanilaisen yhteiskuntafilosofin Slavoj Žižekin (2006, 2) mukaan psykoanalyysi voikin vaikuttaa yhteiskunnassamme vanhentuneelta ihmismielen tutkimuksessa, jossa kognitiivis-neurobiologinen malli voittaa freudilaisuuden; psykiatriassa, jossa psyykenlääkkeet ja käyttäytymisterapia valtaavat tilaa psykoanalyysilta; sekä sosiaalisessa kontekstissa, jossa Freudin tapa korostaa tukahdutettua seksuaalisuuttamme ei tunnu ajankohtaiselta aiempaa vapaamielisemmässä yhteiskunnassa. Psykoanalyttinen teoria on kuitenkin kehittynyt ja versonut uusiin suuntiin sitten Freudin jo reilut sata vuotta sitten kirjaamien havaintojen. Jacques Lacan piti Freudia vallankumouksellisenä ajattelijana, sillä hän ymmärsi tiedostamattoman merkityksen (Ruuskanen 2010, 21). Lacanin ”paluu Freudiin” tarkoitti kuitenkin Freudin ajatusten perinpohjaista uudelleentulkintaa. Toisin kuin Freudia usein tulkitaan, hän ei ajatellut, että tiedostavan egon tulee pyrkiä valloittamaan tiedostamaton id. Lacanin psykoanalyysissa olennaista on päästä kosketuksiin subjektia koossa pitävien, pohjimmiltaan traumaattisten ulottuvuuksien kanssa. (Emt., 2–3.)

Tutkielmassani keskityn erityisesti psykoanalyysin lacanilaiseen perinteeseen, jonka kautta Žižekin (2006, 2) mukaan ”Freudin avainoivallukset vihdoinkin nousevat todelliseen ulottuvuuteensa.” Freud tuskin itsekään hahmotti kaikkia teoriasa mahdollisuuksia ja implikaatioita, hieman samaan tapaan kuin Albert Einstein ei tiennyt, mihin kaikkialle hänen yleinen suhteellisuusteoriasa tulevaisuuden teoreetikot johtaa. Lacanin psykoanalyttinen teoria, ja sen lukuisat versiot ja tulkinnat, ovat lukijalle välillä kuin muuttuva labyrintti, jossa auki olevaa reittiä seuratessaan huomaa muutaman siirron jälkeen olevansa umpikujassa. Koko ajan vaikuttaa kuitenkin siltä, että polku jonkin merkittävän äärelle on paljastumassa, ja että liikuteltavat palat kertovat jotain olennaista ihmismielestä ja mekanismeista, joiden kautta minuutemme rakentuu. Tässä luvussa käyn läpi Lacanin psykoanalyttisen teorian keskeisiä käsitteitä sekä historiaa ja selvennän, millaisista teoreettisista lähtökohdista valokuva-analyysini ponnistaa. Käytän apunani erityisesti slovenialaisen filosofin Slavoj Žižekin (2006, 2011) ja Bruce Finckin (1997) teoksia, jotka tulkitsevat vaikeaselkoista teoriaa. Lacanin oman tekstin syvälinen ymmärtäminen vaatisi massiivista työtä sekä hänen seminaariensa, eli auki kirjoitettujen luentojensa, että Écristin, Lacanin artikkelien kokoelman, parissa (Žižek 2006, 129). Olen päättänyt tutkielmassani nojaamaan Lacanin

kirjoituksista tehtyihin tulkintoihin, sillä resurssini eivät riitä kahlaamaan tätä kaikkea läpi riittävällä tarkkuudella.

Lacan-tulkintoja lukiessa yhdeksi olennaisimmista huomioista nousee, että emme pysty täydellisesti käsittämään ja sanallistamaan olemistamme maailmassa. Lacanin tapa kirjoittaa tekstinsä monimutkaisesti ja joskus ristiriitaisesti teoriaa vuosien varrella kehittäen, on nähty osana tätä sanomaa. Lacanin *Écritsin* ja seminaarien välinen diskurssi muistuttaa Žižekin (2006, 128) mukaan analysoitavan ja analyttikon välistä suhdetta psykoanalyttisessä praktiikassa. Seminaarien vapaa assosiaatio ja improvisaatio vaativat analysoijan tulkintaa, ja *Écritsien* vaikeat ehdotukset vaativat lukijan työstöä. Lukijan tulisi siis tutkia näitä molempia, välillä hämmentyä lukemastaan ja liikkua näin syvemmälle kielen ja Lacanin ajattelun struktuuriin.

Yksi vaikeaselkoisen tekstin sanomista on, että emme voi sanallistaa ja käsittää kaikkein perimmäisimpiä totuuksia, sillä minuutemme kokemus nojaa pohjimmiltaan valheelliseen tai virtuaaliseen rakennelmaan itsestämme. Tiedostetut ja tiedostomattomat halumme perustuvat suhteiden verkostoon, joka on ulkopuolelta annettu ja puutteellinen. Mikään perimmäinen totuus ei ole meille ikinä olemassa niin, että voisimme käsittää sen ”sinä itsenään” ja puhtaana merkkien ja tämän rakenteen vaikutuksesta. Jotain Lacanin teorian kiehtovuudesta ja monimutkaisuudet kertoo se, että muun muassa internetin Reddit-keskustelufoorumilta löytyy viestiketju nimeltään How to read ”How to read Lacan”, jossa pohditaan parhaita tapoja ymmärtää Žižekin tulkinta Lacanista. Jopa Lacanin tulkintaperinne tuntuu itsessään tukevan ajatusta symbolisen vallasta ja loputtomasta kehästä.

4.2 Tiedostamaton on rakentunut kielen lailla

Lacan lähti kehittämään teoriaansa palaamalla Freudin alkuperäisiin oivalluksiin muiden teoreetikoiden ja tieteenalojen kautta. Hän halusi päästä Freudilaisen vallankumouksen ytimeen, josta Freud itsekään ei ollut täysin tietoinen (Žižek 2006, 2). Lacan tulkitsevi Freudin tekstejä Ferdinand de Saussuren semiotiikan, Claude Lévi-Straussin strukturalistisen antropologian, matemaattisen joukko-opin sekä Platonin, Immanuel Kantin, Georg Wilhelm Friedrich Hegelin ja Martin Heideggerin filosofioiden kautta. Lacaniin on tämän monitieteisen lähestymistavan ansiosta liitetty monia ismejä, eikä hän tunnu istuvan mihinkään niistä. Hänen periaatteisiinsa kuuluu loputon itsensä arviointi uudelleen. (Emt., 4–5.) Lacanin psykoanalyysin pohjalla on erilainen

filosofia kuin perinteisessä Freudilaisessa psykoanalyysissa, jossa tavoitteena on tutkia ja hoitaa psyykkisiä häiriöitä. Lacanille psykoanalyysin perimmäinen tarkoitus on saattaa yksilö kohtaamaan hänen olemassaolonsa perimmäiset ulottuvuudet, eikä ainoastaan auttaa hyväksymään tukahdutettuja totuuksia. Lacanin psykoanalyysi pyrkii selittämään, miten todellisuutemme ulottuvuudet rakentuvat inhimillisessä kokemuksessa. (Emt., 3.) Nämä ulottuvuudet ovat perimmiltään yksilölle mahdollittomia hyväksyä tai ymmärtää täysin. Se mitä koemme totuutena, on olemassa vain suhteessa johonkin toiseen. Esimerkiksi neurooseista kärsivän potilaan tila värittää, suhteuttaa ja rakentaa hänen koko todellisuutensa ja persoonansa (emt., 4).

Freud tuo mieleen ensimmäisenä *tiedostamattoman* käsitteen. Ihmistä hallitsee jokin tiedostamaton halujen ja viettien maailma, joka puskee esiin unien ja ”freudilaisten lipsahdusten” muodossa kertoen jotain lipsauttajan alkuperäisistä, todellisista haluista. Sen on tulkittu tarkoittavan, että ihmisen sisällä on jotain vastakkaista rationaaliselle ja tiedostavalle itselle. Lacan on kuitenkin tulkinnut Freudin tiedostamattoman tarkoittavan jotain aivan muuta. Hänen ehkä kuuluisin väitteensä ”tiedostamaton on rakentunut kielen lailla” on hyvä esimerkki Lacanin lingvivistisestä Freud-luennasta. Tiedostamaton ei ole villien alkuperäisten halujen temmellyskenttä, joka egon täytyy voittaa. Se on paikka, jossa meille traumaattinen totuus puhuu noudattaen omaa kielioppiaan. Ei ole olemassa mitään syvää totuutta, joka kanssa meidän tulee identifioitua, mutta meidän tulisi pystyä elämään tämän kestäättömän mahdollisuuden kanssa. (Žižek 2006, 3.) Tiedostamaton ei siis ole sisäinen tukahdutettu totuus, vaan se on jotain tyystin ulkoista ja kielen tapaan rakentunutta.

Lacanin tiedostamattoman toimintalogiikkaa voi lähteä tarkastelemaan *Toisen* käsitteen kautta. Psykoanalyttisessa terapiassa analysoitavan kielestä etsitään kahdenlaisia diskursseja, tiedostettuja (egon puhetta) ja tiedostamattomia (jotain toista puhetta). Analysoitava puhuu asioista, joita hän tietoisesti haluaa sanoa, ja joita hän uskoo tietävänsä itsestään. Sen lisäksi hän saattaa kuitenkin lipsauttaa jotain muutakin, mikä kertoo hänen omaksumistaan asenteista tai oletuksista, joita analysoitava ei edes tiedä tietävänsä. Lacanin Toinen, kaikkein yksinkertaisimmin ajateltuna, on jotain, joka on suhteessa tähän ”toiseen puheeseen”. Tästä ajatuksesta voimme johtaa sen, että puheet tulevat kahdesta erilaisesta psyykkisestä tilasta: egosta, tai minästä, ja Toisesta. Freud kutsuu tätä toista paikkaa ja toimijaa tiedostamattomaksi. Lacan sen sijaan kutsuu tiedostamatonta Toisen diskurssiksi. Lacanin tiedostamattoman voi siis ajatella koostuvan niistä sanoista, jotka tulevat muualta kuin egon puheesta. Kaikkein yksinkertaisimmin ymmärrettynä tiedostamaton on Toisen diskurssia. (Fink 1997, 1–2.)

Mistä tämä Toinen, vieras puhe on sitten sisällemme tullut? Palaan näihin ajatuksiin tarkemmin tulevaisu luvuissa, mutta tiivistettynä Lacanin ajatus noudattaa seuraavanlaista logiikkaa. Lapsi syntyy diskurssin, tai kielen, maailmaan, joka edeltää hänen syntymäänsä ja jatkaa eloaan kuoleman jälkeen. Jo ennen syntymää lapsi on valmisteltu astumaan huoltajansa kielelliseen universumiin. Lapsi nimetään, hänestä puhutaan ja hänen tuleva huoneensa valmistellaan esimerkiksi sukupuolen esittämisen käytäntöjen mukaiseksi. Nämä sanat, symbolit, erottelut ja suhteiden verkot, joihin lapsella ei ole ollut osaa eikä arpaa, rakentavat Toisen kielenä. Lapsi omaksuu tämän ulkopuolelta annetun kielen keinoksi ilmaista toiveitaan. Ennen kuin lapsi on omaksunut kieltä, hänen huoltajansa voivat vain arvata ja ehdottaa lapsen vaatimuksen kohteita. Näin huoltajien käsitykset ja omat halut muokkaavat sitä, mitä lapsi oppii haluamaan. Lacan menee kuitenkin tätäkin pidemmälle. Hän uskoo, että lapsi ei välttämättä edes tiedä, mitä hän haluaa ennen kielen omaksumista. Halut, joita lapsi näiden prosessien kautta omaksuu, ovat kulttuurisesti rakentuneita ja ulkopuolelta annettuja. Siten kieleen astuessaan jokainen ihminen vieraantuu itsestään. (Emt., 3–5.)

Yllä esitetty kertoo, miksi kieli, jota käytämme omanamme, on pohjimmiltaan jotain vierasta. Toisin sanottuna myös tiedostettu puhe, egon diskurssi, on paljon vieraannuttavampaa kuin yleensä ajattelemme, eikä tieto itsestämme ole kovin luotettavaa. Vaikka ajatus tuntuu kummalliselta, ei arkielämässä tarvi etsiä kaukaa tilanteita, joissa joku on kuvaillut toista tai itseä tavalla, joka ei toisen mielestä ole lainkaan totta. Ymmärryksemme itsestä voi olla yhtä pielessä kuin muidenkin käsitys siitä, millaisia olemme. (Emt., 7–8.)

Palataan tiedostamattomaan, siihen mikä on kaikkein vierainta. Lacanin mukaan tiedostamaton on kieltä. Hänen teoriansa siitä, miten tietyt sanat tai niiden osat ”painuvat” tiedostamattomaan, juontaa juurensa Freudin ajatukseen, jonka mukaan se, mikä on tukahdutettu ja jäänyt alitajuntaan kummittelemaan, ei ole varsinaisesti tunne vaan sen käsitteellinen edustaja (Vorstellungsrepräsentanzen, englanniksi käännettynä ideational representative). Lacan puhuu representaatioiden edustajista (représentants de la représentation) Nämä edustajat voidaan Lacanin mukaan yhdistää lingvistisen perinteen merkitsijän käsitteeseen. Tiedostamaton on siis rakentunut kielen lailla. Toisin sanottuna tiedostamattoman elementtien välillä on samankaltaisia vuorovaikutussuhteita kuin kielessä. (Fink 1997, 8.) On kuitenkin muistettava, ettei tiedostamaton ole todellakaan kirjoitetun tai puhutun kielen kaltaista. Tiedostamaton on signifoivien elementtien,

kuten sanojen, foneemien ja kirjainten ketju, joka esiintyy tarkkojen sääntöjen mukaan, joihin tiedostavalla itsellä ei ole valtaa. Sanat, äänteet ja kirjaimet assosioituvat toisiinsa eräänlaisen kieliopin mukaisesti. (Fink 1997, 8–9.)

Tiedostamaton ei siis ole subjektin tukahdutettujen totuuksien paikka. Se on itse vieras, Toinen ja siten jotain ulkoista. Lacanin mukaan kielen lipsautus ei paljasta, kuten Freud ajatteli, analysoitavan ”oikeaa” minää. Vaikka lipsahdus saattaa paljastaa halun, joka vaikuttaa analysoitavaan tavalla, jota hän ei ollut tiedostanut, on sekin halu vieras. Se ei ole vieras siksi, ettemme hahmota syvimpiä toiveitamme, vaan koska kaikki toiveet ja halut ovat Toisen halua. (Emt., 9.) Käytännön esimerkki tästä voisi olla tilanne, jossa lapsi on eron jälkeen omaksunut toisen vanhempansa mielipiteet, ja kokee nyt tiedostamatonta halveksuntaa toista vanhempaa kohtaan. Tämä halveksunta voi paljastua kielellisenä lipsahduksena, jossa lapsi sanoo esimerkiksi isänsä nimen väärin. Myöhemmin hän ymmärtää tunteensa johtuneen siitä, että hän halusi miellyttää toista vanhempaansa. Tiedostamaton esittää näin halun, joka on itsessään ulkopuolinen ja meihin sulautumaton. Tiedostamaton tulvii toisten ihmisten haluja. Lacanilaisessa kehyksessä ei myöskään ole olemassa halua ilman kieltä. (Emt., 9.) Kieli on jotain ulkopuoleltamme annettua, joka on ollut olemassa jo ennen meitä.

Tiedostamattoman toiminnan kautta herää kiinnostavia pohdintoja muun muassa ideologian ja katsomisen käytäntöihin. Kuolemaa käsitteleviä valokuvia pohtiessa voi pohtia millainen kieli ja kenen kieli puhuu, kun koemme valokuvien edessä erilaisia tunteita. Mitkä ovat sellaisia asioita, joita ”emme tiedä, että tiedämme”, kuten Žižek (2006, 52) asian ilmaisee. Tämän tiedon pohjalla Lacanin mukaan on fantasia, jonka toimintaan palaan tarkemmin myöhemmässä vaiheessa. Seuraavassa kappaleessa käsittelemme ensin tarkemmin sitä, miten subjekti rakentuu Lacanilaisen teorian mukaan.

4.3 Lacanilainen subjekti

Identiteettiini kuuluu se, että olen nuori, suomalainen, akateemisesti koulutettu, työssäkäyvä mies. Identiteetti koetaan arkisessa merkityksessään yhtäältä pysyvänä minuuden ytimenä, toisaalta henkilön itsensä määriteltävissä olevana osana persoonaa, joka vain tunnetaan omaksi. Suomalaisten identiteettiä kartoittavassa kyselyssä voidaan kysyä esimerkiksi: ”Koetko olevasi suomalainen?” Subjektiivinen kokemus itsestä yhdessä kollektiivisen ja muuttumattoman

suomalaisuus-identiteetin kanssa muodostaa yksilön identiteetin. Kun alan perkaamaan sitä, miten luonnehdin itseäni, alan hyvin nopeasti kyseenalaistaa, miksi valitsin juuri nämä ominaisuudet. Miksi *koen* olevani tietynlainen? ”Työssäkäyvä” asettaa minut osaksi kulttuuria, jossa työ on keskiössä. Akateemisuus kertoo, että en kuitenkaan identifioitu työläisten luokkaan. Suomalaisuus taas on täysin yhteiskuntajärjestelmämme luoma ominaisuus, johon kuitenkin tunnen identifioituvani. Miehuus ja nuoruus ovat nekin suurelta osin kulttuurimme tuotteita, tai ainakin kulttuurimme vaikuttaa siihen, kuinka ideaaleina näitä ominaisuuksia pidetään. Identiteettini muodostuu rajatusta määrästä palasia, joiden haluttavuutta kulttuurimme määrää.

Kulttuurintutkimuksen perinteessä korostuukin identiteetin muuttuva, valtaan ja symboliseen järjestykseen liittyvä luonne (Ruuskanen 2010, 18). Oma kokemus identiteetistäni on vain pieni osa sitä, millainen subjekti olen psykoanalyttisesta näkökulmasta. Lacanin tarkoittama subjekti on jotain aivan muuta, kuin yllä kuvaamani henkilön itsenäisiin toteamuksiin perustuva subjektikäsitys. Sana ”minä” lauseessa, joka alkaa ”Minä olen sellainen ihminen, joka...” ei ole muuta kuin toteamuksen subjekti. (Fink 1997, 37.) Lacanilainen subjekti ei ilmaannu mihinkään, mitä on sanottu (emt., 38–39). *Identifikaation* käsitteellä päästään syvemmälle siihen, miten subjektius Lacanin mukaan rakentuu.

Identifikaation käsite on psykoanalyttiselle ajattelulle erittäin merkittävä. Identifikaatio oli Freudille ennen kaikkea prosessi, jossa yksilö omaksuu toisen ominaisuuksia. Lacanille identifikaatio oli huomattavasti kokonaisvaltaisempi prosessi. Hänen ajattelussaan identifikaatiossa on kyse koko inhimillisen subjektin konstituioitumisesta. (Ruuskanen 2010, 183.) Toisin kuin Lacan, Freud puhui egosta subjektin tilalla. Lacan haluaa muilta tieteenaloilta, erityisesti kielitieteistä Saussurelta lainaamalla, nostaa puheen ja hegeliläisen dialektiikan psykoanalyttisen teoriansa keskiöön. (Žižek 2006, 4.) Lacanille kieli antaa lähtökohdan subjektin muodostumiselle.

Yritän tiivistää Lacanin identifikaation ja subjektin rakenteen teorian seuraaviin kappaleisiin. Käytän apunani erityisesti Janne Kurjen, Slavoj Žižekin ja Bruce Finkin tulkintoja Lacanin teorioista.

4.3.1 Olemassaolon kolme rekisteriä

Lacanin subjekti on kahtiajakautunut. Se on muodostunut radikaalin kahtiajaon ympärille. Ajatus esiintyy myös Freudilla, mutta hän ei ikinä nostanut ajatusta teorioidensa keskiöön. (Stavarakakis 1999, 16; Žižek 2006, 55.) Subjekti on siis aina ulkopuolinen. Vaikka arkipäivässä tunnemme, että meissä on olemassa jokin minuuks, olemme Žižek (2006, 53) lainaten ”riistettyjä jopa siltä intiimeimmältä fantasialta, joka rakentaa ja takaa olemassaolomme ytimen.” Fantasiat perustuvat Toiseen, symboliseen rekisteriin, joka on vain etäisesti tai asymptoottisesti omamme (Finck 1997, 13). Tämä tarkoittaa sitä, että nuo aiemmin mainitsemani (Toisen) tiedot, joita emme tiedä tietävämme, vaikuttavat meidän tekoihimme ja tunteisiimme. Rakennamme kokemuksen itsestämme haluille ja fantasioille, jotka tulevat ulkopuolelta, mutta jotka sisäistämme omiksemme (Žižek 2006, 52–53).

Lacanin mukaan ihmisen kokema todellisuus, tämä kahtia jakautunut subjekti, on rakentunut kolmesta yhteenkietoutuneesta tasosta, jotka ovat *symbolinen*, *imaginaarinen* ja *reaalinen*. Näiden mielen kerrostumien kautta subjekti astuu maailmaan ja osaksi sen merkityksiä ja kulttuuria. (Seppänen 2014, 172.) Žižek (2006, 8–9) tiivistää tätä kolmikantaa vertauksella shakki-pelistä. Säännöt, joita pelaajan on noudatettava on *symbolinen rekisteri*. Tästä näkökulmasta nappula ei ole mitään muuta kuin ne liikkeet joita se voi tehdä. *Imaginaarinen rekisteri* määrittää pelinappuloiden muodon ja nimet. On huomioitava, että nämä imaginaariset ominaisuudet eivät juurikaan vaikuta pelin todelliseen kulkuun. Voin pelata shakkia yhtä hyvin vaikka Lego-hahmoilla tai kutsua ratsua lähetiksi. Kolmanneksi *reaalinen* on kaikki ne sattumat, ne olosuhteiden ja vahinkojen sarjat, jotka voivat vaikuttaa pelin kulkuun. Näitä voisivat olla pelaajien älykkyys tai yllättävät häiriöt, jotka kiusaavat toista pelaajaa ja lopettavat koko pelin lyhyeen. Seuraavissa kappaleissa erittelen rekistereitä hieman tarkemmin.

4.3.2 Imaginaarinen rekisteri

Imaginaarisen käsitettä voi lähteä purkamaan jo sen arkimerkityksen kautta. Imaginaarisella viitataan aistien maailmaan ja erityisesti näköaistin aiheuttamaan subjektin muodostumiseen. Imaginaarinen kiehtoo mieltä ja vangitsee sen jonkinlaisten samaistuttavien hahmojen avulla. (Kurki 2004, 9)

Peilivaihe on Lacanin käsite, joka liittyy imaginaariseen rekisteriin. Peilivaihe viittaa yksinkertaisesti ilmaistuna siihen, miten ihmislapsi alkaa tietyssä iässä tunnistaa peilistä kuvansa. Tätä pidetään merkkinä siitä, että lapselle muodostuu käsitys itsestä hallittuna kokonaisuutena, joka on jotain muuta kuin kaikki muu. Imaginaarisen käsitteen kannalta on olennaista, että tämä kokemus itsestä tulee oman itsen ulkopuolelta – peilistä nähdystä kuvasta. Tämä hahmotelma itsestä perustuu väärintunnistukselle ja harhalle, sillä sen perustana on kuva. Minuuden kokemus on kuitenkin subjektille välttämättömyys. (Kurki 2004, 9–10.)

Useiden Lacan-tulkintojen mukaan peilivaihetta ei tule ymmärtää niin, että se vaatii todelliseen peiliin katsomisen. Moni näkee sen metaforisena käsitteenä. (Silverman 1996, 10.) *Vieraantunut*, ulkoinen kuva itsestä muodostuu muun muassa ympärillä olevien ihmisten suhteesta lapseen. Lacanin peilivaiheessa on Silvermanin (1996) mukaan paradoksi, joka liittyy siihen, miten omaan kuvaan identifioituminen tapahtuu. Yhtäältä peilivaihe kuvaa väärintunnistusta, koska subjekti identifioituu itsensä ulkopuolisen asian kanssa, toisaalta se, mitä hän näkee peilissä (tai katsoessaan osia itsestään) on kirjaimellisesti hänen kuvansa. Tämä kuva asettaa tietyt ääriviivat tai rajat, joiden sisällä identifikaatio voi tapahtua. (Emt., 10–12.) Nämä rajat estävät muun muassa Lacanin ja Laplanchen mukaan identifikaation sellaisten ruumiillisuuksien kanssa, jotka eivät sovi subjektin omaan rajoittuneeseen kuvaan (ks. emt., 12). Tätä prosessia tutkien Silverman yrittää teoksessaan *Threshold of the Visible world* (1996) selvittää millaisia mahdollisuuksia subjektilla on identifioitua ja hyväksyä myös erilaisia ruumiillisuuksia. Imaginaarinen liittyy siihen, millaisia fantasioita, kehoillisuksia ja ideaaleja subjekti tuntee ”omakseen” (Seppänen 2014, 172).

Lacanilaisesta näkökulmasta ”todelliseen” itsensä tunnistamiseen ei ole mahdollisuutta ikinä (Ruuskanen 2010, 23). Ei ole olemassa varsinaista todellista minuutta. Se kuva, jossa tunnistamme itsemme on aina vieras meille. Tästä ”alkuperäisestä” olemattomuudesta ja kehoillisesta epäjärjestyksestä kumpuaa myös niin sanottu sirpaloituneen ruumiin tunne, joka ei koskaan täysin katoa. Peilivaiheen kautta olemisemme on ikäänkuin lukittu kuvaan, jonka määrää jokin ulkoinen tekijä. Astumme objektisuhteeseen, jota subjektin herääminen edellyttää.

Sisarkateus on malliesimerkki imaginaarisen tason suhteista, jotka perustuvat vahvasti vertailulle (Kurki 2004, 10). Sisarusten välinen kilpailu ei ole mikään puhtaasti inhimillinen piirre, vaikka peilivaihe sitä olisikin, vaan se perustuu ennemminkin darwinilaiseen luonnon lakiin, eloonjäämisen

taisteluun. Taistelevathan esimerkiksi linnut ankarasti jokaisesta ruuanpalasta ja voimakkaimmat hyötyvät heikompien kustannuksella. Ihmisellä tähän kamppailuun liittyy kuitenkin myös sellaisia piirteitä, joita ei eläinlasten kamppailussa ole. Imaginaariseen suhteeseen ja peilimäiseen vertailuun liitetään symbolisen tason rakkaus, jolloin lapsi alkaa vaatia oikeutta. Jokainen, jolla on sisaruksia, muistaa kuinka tarkasti esimerkiksi karkit piti jakaa sisaruksen kanssa ja miten äidin tekemä epäreilu jako sai aikaan tappelun. Tämä vertailu laajenee lapsella muuallekin, kuin perhepiiriin ja vaade oikeudenmukaisuudesta saa koko ajan monimutkaisempia muotoja. Jatkuva pelko epäoikeudenmukaisuudesta tuo tarpeen itselle ja muille artikuloitulle laille. Tämän lain taustalla on siis huoltajan rakkaudelle osoitettu vaatimus. Lacanilaisittain tämä vaatimus on siis toisen halua. (Emt., 11.) Se on syntynyt lapsen itsensä ulkopuolella.

Subjektin fyysisen olemassaolon taustalla on lopulta vanhemman tai vanhempien halu. Heidän toiveensa ja motiivinsa vaikuttavat lapseen myös syntymän jälkeen. Subjekti on siis rakentunut toisen halulle. Halu ja kieli tulevat kuitenkin käsi kädessä ja ovat samaa toisiinsa kietoutunutta ainetta. Kieli on halun dominoima, ja halu on yhtäältä saavuttamattomissa ilman kieltä, toisaalta tehty itse kielestä. (Finck 1997, 50)

Primaarinen, eli imaginaarinen, identifikaatio ei pysty siis yksinään luomaan meille pysyvää ja koherenttia minuutta. Olemme vain jonkinlainen epäkoherentti kokoelma halua. Siksi siirrymme kielellisten representaatioiden alueelle, symboliseen rekisteriin. (Stravakakis 1999, 18.) Symbolinen (sekundaarinen) identifikaatio ilmaantuu ikään kuin ratkaisuna niille ristiriidoille, joita primääri-identifikaation sisään on rakentunut. Vaikka nämä rekisterit erotetaan toisistaan, niiden toiminta on täysin päällekkäistä. On tärkeää ymmärtää, että vaikka puhutaan kahdesta identifikaatiosta, niitä ei voi erottaa toisistaan ajallisesti ja ajatella, että lapsi kehittyy näiden vaiheiden kautta. Kuten aiemmin mainitsin, Toinen, sekundaarisen identifikaation perusta, on läsnä jo ennen syntymää, esimerkiksi kun lapselle mietitään nimeä tai kerrotaan lapsen sukupuolesta. Symbolinen järjestelmä uudelleenmuokkaa kuvan ja luo sille tarkoituksen ja järjestyksen. (Emt., 19.) Lisäksi subjekti voi tunnistaa itsensä vain kulttuurisesti määräytyvien reunaehtojen puitteissa (Silverman 1996, 18). Peilikuvan katsoja ei esimerkiksi välttämättä halua identifioitua kuvan kanssa, jos kuva ei vastaa kulttuurin määrittämiä normeja (emt., 20–21).

4.3.3 Symbolinen rekisteri

Lacanilaisen psykoanalyysin mukaan ilman kieltä ei ole halua, kuten sen ymmärrämme. Ilman kieltä ei oikeastaan ole koko subjektia. Antautumalla Toiselle, symboliselle järjestykselle, lapsi tulee ”kielen subjektiksi” tai ”subjektiksi kielessä”. Antautuminen on eräänlainen pakotettu valinta, joka on subjektiksi tulemisen ehto. Lacan puhuu *vieraantumisesta*, joka tarkoittaa lapsen valintaa hyväksyä epätäydellinen ja ulkopuolinen kieli tavaksi ilmaista omia tarpeita. (Fink 1997, 49–50.) Olemme olemassa ainoastaan objektisuhteessa ja toisten ehdoilla. Ajatusta voi havainnollistaa katsomalla pientä lasta, joka viittaa itseensä kolmannessa persoonassa. Hän on hyväksynyt sen, että jokin ulkopuolelta tuleva, yleensä isä ja äiti ovat nimenneet hänet, ja kopioi saamaansa nimeä viitatessaan itseensä. Lapsi ei kuitenkaan ole vielä *sisäistänyt* kieltä. Vieraantuminen on osa primääristä identifikaatiota. Se asettaa rakentuvan subjektin itsensä (itseys tulee tässä ymmärtää eräänlaisena alkuperäisenä olemuksena) ulkopuolelle, ja pakottaa hyväksymään paikkansa suhteessa Toiseen. Olemisen ehtona on siis vieraantuminen ja asettuminen objektisuhteeseen. Eihän olisi olemassa mitään, jos kaikki olisi yhtä. Mekanismi, jossa ”ei mikään” tulee suhteeseen jonkun toisen kanssa rakentaa paikan, jossa subjekti voisi olla, mutta ei ole: paikan, josta jokin silmiinpistävästi puuttuu. Subjektin ensimmäinen asu onkin juuri tämä *puute*. Lacanille puutteella on ontologinen status. Se on ensimmäinen askel olemattomuuden toiselle puolen. (Finck 1997, 52–53.)

Vieraantuminen tarkoittaa siis kohtaamista Toisen kanssa ulkoisena, meitä määrittävänä tekijänä, kielenä (ja esikielellisenä kuvana). Lapsen tekemä pakotettu valinta luo ikäänkuin jakoviivan, jossa ylipäänsä on olemassa positio. Olemassaolo rakentuu puutteelle, joka on vieraantumisen ylijäämä ja samalla vieraantumisen ansiosta nähtävissä. Tämä puute vaatii tyydyttämistä, mutta ilman ulkopuolelta annettuja suuntaviivoja, rakentuva subjekti ei vielä tiedä, mihin tämän tulisi pyrkiä puutteen korjaamiseksi.

Subjektiksi tulemisen ehtona onkin objektisuhteeseen asettumisen lisäksi myös Toisen kohtaaminen haluna, *separaatio* (Finck, 1997, 50). Separaatio antaa siemenen subjektin olemassaololle, mutta tämä olemassaolo on edelleen häilyväistä ja vaikeasti tavoitettavaa lajia (emt., 53). Kuten totesin aiemmin, lapsen tarpeet perustuvat muiden asettamille toiveille ja haluille. Tämä halu juontaa juurensa puutteeseen, joka on syntynyt, kun lapsi on menettänyt universaalin yhteyden kokemuksen hoivaajan kanssa. Toisin sanoen vieraantunut universaalista olemuksestaan, jossa kaikki on yhtä ja

vain lasta varten. Lapsi ei kuitenkaan pysty hahmottamaan ja suuntaamaan näitä haluja ilman antautumista Toisen halulle. Jos vieraantuminen johtuu lapsen syntymää edeltäneestä ulkopuolisesta halusta, jonka kanssa lapsi asettuu objektisuhteeseen, separaatio pohjautuu vieraantuneen subjektin yritykseen ymmärtää ja sisäistää Toisen halu niinkuin se manifestoituu subjektin kokemuksessa. (Emt., 50.) Opimme haluamaan niinkuin Toinen haluaa. Koemme yleensä tarvetta saavuttaa jotain. Tavoite voi liittyä perheeseen, työhön tai vaikka yleisempään elämänfilosofiaan. Vaikkei oma tavoitteemme olisi edes sosiaalisesti hyväksytty tai ideaali yhteiskunnassamme, hahmotamme sen kielellisesti ja suhteessa muihin. Lisäksi monet tavoitteemme ja halumme ovat tiedostamattomia. Voi ajatella, että separaation tapahduttua lapsi todella sisäistää kielen. Hän ei enää viittaa itseensä kopioimalla muita, eli kolmannessa persoonassa, vaan ensimmäisessä: ”Minä olen, minä haluan.”

Toinen operoi symbolisella tasolla. Žižek (2006, 9) havainnollistaa symbolisen järjestyksen rakennetta puheen toiminnan kautta. Puhuminen ei ole ikinä ainoastaan vuorovaikutusta, vaan se perustuu monimutkaisiin sääntöihin ja ennakko-oletuksiin: on sääntöjä, joita seuraan ja pystyn tunnistamaan (kuten kielioppi); sääntöjä, joita seuraan, mutta jotka häiritsevät minua, ja joita en tiedosta (kuten tiedostamattomat kiellot), sekä sääntöjä, joista olen tietoinen, mutta joiden olemassaoloa en voi ilmaista muille. Viimeksi mainittuja voivat olla esimerkiksi rasistiset tai seksistiset puheet, jotka tukahdutamme pitääksemme yllä säädyllistä kuvaa itsestämme (sekä itsellemme että muille). Symbolinen tila on jotain, jota vasten mittaamme itseämme. Puhuessamme emme ainoastaan vuorovaikuta toisten kanssa vaan Toinen on aina läsnä kolmantena osapuolena.

Toinen on kuitenkin luonteeltaan virtuaalinen, eikä symbolinen rekisteri ole mikään yli-inhimillinen substanssi, joka edeltää yksilöä. Se säilyy ainoastaan subjektin toimiessa. (Žižek 2006, 10–11.)

Kuten aiemmin kävi ilmi, teemme pakotetun valinnan. Tulemme subjektiksi hieman samaan tapaan kuin Althusserin ideologiateoriassa, jossa interpellaation kautta rakennumme ideologisiksi subjekteiksi (emt., 35). Lacanille kieli on eräänlainen vaarallinen lahja. Se tarjoaa itsensä käyttöömme, mutta hyväksytyämme lahjan, se kolonisoi meidät täysin. (Emt., 11–12.) Koko subjektiviteettimme perustuu Toiselle, ”itsemme” ulkopuolelle.

”Mitä sinä haluat?” on kysymys, jota kielen kolonisoima subjekti kysyy Toiselta. Ja saman kysymyksen Toinen esittää subjektille. Ihmisen halu on symbolisen rakenteen määrittelemä ja ohjaama. Vaikka toimimme esimerkiksi normia vastaan, tiedostamme sen kieltomerkituksen. Toinen on halun ohjaajan ja kiinnittäjän lisäksi kuitenkin myös halun alkupiste. Subjekti haluaa ainoastaan,

kun se kokee Toisen haluavan. Kysymys, jonka subjekti Toiselta kysyy, ei siis ole ainoastaan mitä haluat. Se on jotain laajempaa, kuten mikä sinua vaivaa. Mikä on se sietämätön voima, jota et itsekään voi hallita? (Žižek 2006, 40–42.)

Näihin kysymyksiin Lacanin subjekti vastaa fantasialla. Tässä fantasiaa ei tule ymmärtää arkikielisesti haaveiluna jostakin sellaisesta, jota emme voi saada. Lacanilla fantasia opettaa meille, kuinka meidän tulee haluta. (Žižek 2006, 47.) Tämä halu, jonka fantasia on lavastanut ei ole subjektin omaa, vaan toisen halua. Pohjimmiltaan fantasia kertoo, mitä olen toisilleni. (Emt., 48.) Tähän ajatukseen liittyy myös kuuluisa Lacanin sanonta ”ei ole olemassa seksuaalisuhdetta”. Toisin sanottuna ei ole olemassa universaalia kaavaa, joka varmistaa harmonisen seksuaalisuhteen. Sen puutteessa jokaisen täytyy fantasioida oma seksuaalisuhteensa. (Kurki 2004, 16.) Tiedostetulla tasollakin katsomme itsemme usein ulkopuolelta. Vertaamme itseämme toisiin ja toisten kokemuksiin, tavoitteisiin ja haluihin.

Tiivistän vielä imaginaarisen ja symbolisen rekisterin periaatteet lyhyesti: peilivaiheen kautta puutteesta tulee toisen halua. Symbolinen astuu kuvaan antamaan halulle suuntaviivoja ja peittämään halun perimmäisen alkupisteen. Siksi halulla ei ole ääriä, vaan se suuntautuu aina johonkin, eikä mikään läsnäoloon perustuva diskurssi pysty käsittelemään tätä halua (Kurki 2004, 14). Tästä syystä kaikkea ei voida sanoa. Toinen on epätäydellinen. Jokin rikkoo ja häiritsee symbolisen rekisterin toimintaa. Seuraavassa kappaleessa käsittelen Lacanin subjektin kolmatta rekisteriä, eli reaalista, joka voidaan nähdä sekä tämän epäjärjestyksen tuloksena että sen lähteenä.

4.3.4 Reaalinen rekisteri

Ajattelumme ja olemassaolomme kokemus lähtee paikastamme symbolisessa järjestyksessä. Voimme kuvitella aikaa ennen symbolijärjestelmää tai kieltä, mutta vain symbolisen rekisterin kautta. Olemme loukussa omassa positiossamme. Jotta Lacan pystyi teoreettisesti käsittelemään tätä esisymbolista aikaa, hän nimesi sen *reaaliseksi*. (Finck 1997, 24.) Reaalisen olemuksesta on tehty useita erilaisia tulkintoja, jotka ovat osin ristiriitaisia toistensa kanssa. Reaalinen on nähty yhtä aikaa sekä yllä mainittuna esisymbolisena aikana että symbolisen rekisterin itsensä ylijäämänä. Se on syy ja seuraus yhdessä. Seuraavissa kappaleissa käyn läpi näitä reaalisien eri muotoja, jotka ovat eläneet myös Lacanin itsensä ajattelussa.

Kun näemme reaalisena esisymbolisena ja alkuperäisenä tilana, astuminen symboliseen, eli antautuminen kielelle, tappaa reaalisena, joka edeltää kieltä ja sanoja. Reaalinen voi tästä näkökulmasta olla esimerkiksi vastasyntyneen ruumis ”ennen” kuin se jää symbolisen järjestyksen vaikutuksen alle. Lapsi oppii hyvin nopeasti eri ruuminosien kulttuuriset merkitykset ja käytössäännöt, ja sen kokemus kehosta rakentuu kielellisesti ja kulttuurisesti. (Finck 1997, 24.) Reaalinen ei silti koskaan katoa tyystin. Se säilyy eräänlaisena ylijäämänä ja kaiken pohjana. Žižekin (2011, 127) mukaan Lacanin reaalinen on kuin kari, johon subjekti törmää. Se on traumaattinen piste, joka vastustaa lopulta kaikkia sen kesyttämisyhteyksiä.

Kuten jo aiemmin mainitsin Lacanin subjekti perustuu kahtiajaolle. Reaalinen on kuitenkin jotain, mitä ei voi erottaa mistään olevasta. Symbolinen rekisteri leikkaa reaalisena pinnan ja muodostaa aukkoja, jakoja ja toisistaan erotettuja osia. Symbolit imevät ja poissulkevat reaalisena itseensä. Sulkemalla pois reaalisena, symbolinen luo todellisuuden (real – reality). Todellisuus on jotain, josta voimme puhua, tai jonka voimme käsittää. Muuten se ei ole osa todellisuuttamme. Todellisuus on siis kaikki se mitä subjekteina näemme ja koemme kielen välityksellä. Reaalinen ei siis ole ”olemassa”. Se on jotain, joka sijaitsee todellisuutemme ulkopuolella ja siitä huolimatta. (Finck 1997, 24–25.)

Lacanilaisen reaalisena paradoksi on siinä, että se on entiteetti, jolla on joukko ominaisuuksia, vaikka se ei ole olemassa (osa todellisuutta). Se aiheuttaa tietynlaisia rakenteellisia vaikutussuhteita ja voi tuottaa sarjan vaikutuksia subjektien symbolisessa todellisuudessa. (Žižek 2011, 255.) Vaikka symbolisen voi nähdä sulkevan pois reaalista, se tuottaa itse uutta tyhjyyttä tai reaalista omilla mekanismeillaan. Symbolinen toimii poissulkevalla ja erottelevalla jakamisen logiikalla, mikä tarkoittaa uusia tyhjiä mahdottomuuden tiloja.

Subjektiksi tulemisen kannalta kahtiajako ja kielelle antautuminen on välttämätöntä. Koko minuus on tämän pakotetun valinnan varassa. (Finck 1997, 50.) Kuten ritari Italo Calvinon romaanissa, subjekti haihtuu olemattomiin ilman olemisen kokemusta kannattelevia merkityksiä ja titteleitä. Reaalinen jonkinlaisena alkuperäisenä tilana ei siis ole subjektille osa todellisuutta. Lapsi vieraantuu äidistään, tästä alkuperäisestä eheästä tilasta, hyväksyy pakotetun Toisen halun ja tulee subjektiksi. Hän jää silti jollain tasolla kaipaamaan takaisin alkuperäiseen yhteyteen. Tämä kaipuu liittyy myös aiemmin sivuamaani kuolemanviettiin, jonka merkitystä kuoleman valokuvien katsomiskokemuksen taustalla pohdin vielä myöhemmässä vaiheessa.

Kuten jo ehdin mainita, reaalin ei ole ainoastaan ajallinen ja materiaallinen ulottuvuus, joka edeltää kieltä. Se ei katoa kieleen astumisen jälkeen. Reaalin voidaan ehkä parhaiten ymmärtää sinä, mitä ole vielä symbolisoitu. Se odottaa vielä symbolisointia tai on jotain symbolisointia hylkivää. (Finck 1997, 25.) Reaalisella on useita eri ulottuvuuksia.

Reaalin ja todellisuuden (reaalin ja symbolisen) välisen eron hahmottaminen antaa psykoanalyyksille hyvän pohjan eritellä subjektin ideologisia ja eettisiä vaikutteita. Jokaisen ihmisen todellisuus on esimerkiksi uskonnon, kulttuurin ja perhesuhteiden konventioiden värittämä. Lacanilaisessa psykoanalyyksissä tarkoituksena on puuttua nimenomaan potilaan reaaliin, ei tämän näkemyksiin todellisuudesta. Symbolinen koodaa, ja siten muuttaa tai supistaa reaalia. (Finck 1997, 25–26.) Tämän lisäksi symbolinen toimii paradoksaalisesti reaalin alkuperänä tuottamalla omia umpikujiaan. Reaalia ei siis voi typistää pelkäksi ajan ylittäväksi ”Olioksi sinänsä” Kantilaisessa mielessä. Reaalin on jotain niin vaikeasti käsiteltävää jo oman perusluonteensa vuoksi, että emme voi ikinä ymmärtää siitä kaikkea. (Žižek 2006, 65.)

Reaalia ei pidä ymmärtää vain mystisenä ja kaiken ulkopuolisena asiana. Se on paradoksaalisesti myös symbolista ja reaalia kasassa pitävä voima. (Kurki 2014, 14–15.) Ei ole yhtä ilman toista. Kokemuksemme kielioppi muodostuu merkitsijöiden suhteista, ja ne ovat itsessään puutteellisia. Reaalin on sekä symbolisen ylijäämä että sen alku. Se on aiemmin mainittu subjektin halkova rako. Ilman jakolinjaa, ei voi olla kahta ja päinvastoin. Kun reaalin ymmärretään näin, käy ilmi että koko olemassaolomme pohjalla on jotain mahdotonta, joka häiritsee ja on etäällä. Monella tapaa kuolemalla on kokemuksessamme sama rooli. Se tarjoaa astinlaudan, josta elomme ponnistaa.

Aloitin tämän psykoanalyttista teoriaa käsittelevän kokonaisuuden Razinskyn (2013) kritiikistä, jossa hän kummasteli kuoleman poissaoloa psykoanalyttisessa ajattelussa. Kun asiaa katsoo hieman tarkemmin, huomaa että kuolema on hyvin määräävä osa teoriaa. Yhtä hyvin voi sanoa, että Lacan puhuu ainoastaan kuolemasta. Kuolemaa ei voi representoida. Lacanin ajattelussa poissaolo ja jonkin representoimattomuus on symbolisen todellisuutemme syy ja seuraus.

4.3.5 Reaalisen objektit – Kuolemanvietti, kaava ja kusetus

Lacanin reaalinen voidaan jakaa kahteen ulottuvuuteen, joilla on omat mekanisminsa ja vaikutuksensa. Ensimmäinen niistä on esikielellinen reaalinen, olemus ilman ääriä tai eroavaisuuksia, joka progressiivisesti symbolisoidaan. Tämä niin sanottu alkuperäinen reaalinen ei kuitenkaan koskaan täysin supistu symboliseen järjestykseen. Symbolisoinnista jää ylijäämää. Aina on jotain, mitä emme voi symbolisoida, tietynlainen muisto ja voima säilyy symbolisen rinnalla. (Finck 1997, 26–27.)

Esikielellistä reaalisen ylijäämää Žižek (2006, 62) kutsuu Lacania mukaillen lamellaksi. Se voidaan ymmärtää kielen rakenteeksi ilman sen jakolinjoja ja merkityksiä. Žižekin (2006, 62) mukaan lamella on tuo aiemmin mainittu sileä pinta, kuolematon ja universaali alkuperäinen muoto, joka hajoamisenkin jälkeen aina kokoa itsensä uudelleen. Žižekin (2006, 62) Lacan-sitaattia vapaasti suomentaen: ”lamella ei ole olemassa (exist), se vaatii (insist): se on epätodellinen, puhtaan kaltaisuuden entiteetti, ulkomuotojen moninaisuus, joka tuntuu ympäröivän tyhjiötä sen keskellä – se on asemaltaan tyystin fantasmaattinen. Tämä sokea libidon tuhoutumaton olemus, joka vaatii on se, mitä Freud kutsuu kuolemanvietiksi, outo (uncanny) elämän ylimäärä, epäkuollut halu, joka säilyy biologisen elämän ja kuoleman kierron tuolla puolen.”

Kuolemanvietti ei psykoanalyysissa tarkoita halua kuolla, vaan ennemmin sen vastakohtaa. Tämä alkuperäinen, epätodellinen, ylenmääräinen ja kammottava objekti, reaalinen, on se, mikä mahdollistaa subjektiviteettimme. Se on meitä eteenpäin vievä voima. Suhde tähän traumaattiseen Asiaan, ruumiiseen, joka on ”enemmän kuin minä”, samaan aikaan ulkoinen ja sisäinen, sekä iljettää ja vieraannuttaa että vetää meitä puoleensa. (Žižek 2011, 280–281.) Subjekti rakentuu oman jakautumisensa ja halkeamisensa kautta. Subjekti vaatii objektin. Kuten Žižek asian muotoilee: ”Tämä objekti ja traumaattinen ydin on ulottuvuus, jonka olemme nimenneet ”kuolemanvietin” ja traumaattisen epätasapainon ja juuriltaan kitkemisen ulottuvuudeksi. Ihminen sellaisenaan on ”kuolemansairas luonto”, suistettu raiteiltaan lumoutumisessaan tappavasta Asiasta.” (Žižek 2011, 281.) Tämä subjektin sisimpään kuuluva traumaattinen piste, objekti, joka tuotetaan jokaisessa toiminnossamme jäännöksenä, jäänteinä tai ylijäämänä on Lacanin teoriassa nimeltään *objet petit a* (emt., 280).

Todellisuus, eli symbolinen järjestelmä toimii eräänlaisena pakona sietämättömän reaalisen kohtaamiselta. Tämä todellisuus on fantasian rakentama. (Žižek 2006, 57.) Fantasia onkin Lacanille ennen muuta konstruktio, joka sallii subjektin tulla toimeen reaalisen traumaattisen ytimen kanssa (Žižek 2011, 217). Voima, joka meitä työntää eteenpäin on suunnattava johonkin, mutta ilman Toista, emme pysty siihen. Se vaatii ja vaatii symbolisointia, oli se mahdollista tai ei.

Reaalinen voidaan jakaa kolmeen ulottuvuuteen sen objektivoinnin kautta. (Žižek 2011, 281–288, Žižek 2006, 62–67.) Ensimmäisenä on tyhjä ”ei mikään”, puhdas kaltaisuus, *reaalisen imaginaarinen ulottuvuus*. On huomautettava, että sanalla ”ensimmäinen” ei varsinaisesti viitata ajalliseen ensisijaisuuteen, sillä kaikki ulottuvuudet muodostavat kehän, joka tuottaa omat ehtonsa. (Žižek 2011, 287.) Lamella viittaa tähän imaginaarisen ja reaalisen jakolinjassa vaikuttavaan alkukantaiseen ja raakaan olemukseen, elämän ainekseen, rakenteeseen, kuolemanviettiin. Se on imaginaarinen olento, jota ei voi representoida. (Žižek 2006, 64.) Tämän reaalisen imaginaarinen objektivointi ruumiillistaa *jouissancen* (Žižek 2011, 287) eli vieraantumisen luoman Toisen halun kauhistuttavan nautinnon. Kauhistuttavan siksi, että halun ”ulkoistaminen” Toiselle ei takaa, että subjekti nauttii halustaan (Finck 1997, 60).

Vietti, jonka olemme objektivoineet perustuu tyhjyydelle. Tämä tyhjiys jää kummittelemaan ja houkuttelemaan meitä. Kuoleman valokuvia analysoidessa, voimme ajatella esimerkiksi sietämättömän lihallisten ja ruumiillisten valokuvien houkuttelevan tätä reaalisen ulottuvuutta esiin. Tammen kansantauteja esittävissä kuvissa paljastuu tällainen raaka olemus tai pikemminkin sen alkuvoima, joka vaatii. Olemme pohjimmiltamme pitkä putki, jonka tarkoituksena on suodattaa ravinteita ja lisääntyä. Kaikki merkitykset rakentuvat järjettömälle loputtomalle liikkeelle, joka pakenee tätä merkityksenantoa.

Symbolisen reaalisen ja imaginaarisen reaalisen eroa voi havainnollistaa Žižekin (2006, 66) käyttämän esimerkin avulla, jossa Freud näkee unta potilaastaan Irmasta ja tämän hoidosta. Unen ensimmäisessä vaiheessa Freud katsoo Irman kurkkuun, jossa hän näkee reaalisen sen alkuperäisessä, esikielellisessä ja kauhistuttavan raa’assa lihallisessa olomuodossa. Se on kuin pulppuavaa veristä alkulimaa. Unen myöhemmässä vaiheessa Freud tapaa kolme lääkäriystävänsä, jotka yrittävät selitellä hoidon epäonnistumista. He tarjoavat kemiallisen kaavan, joka selittää Irman ongelman. *Symbolinen reaalinen* on tämä ihmisen kokemukselle käsittämätön ja merkityksetön kaava. (Emt., 66.) Symbolinen objekti, jota ei voi typistää pelkäksi imaginaariseksi kaltaisuuksien

leikiksi, ruumiillistaa Toisessa olevan puutteen, sen tyhjän paikan, jonka ympärille symbolinen järjestys on rakentunut. (Žižek 2011, 287.)

Symbolinen itsessään tuottaa tämän toisen reaalisen, reaalisen kielen jälkeen. Tämä reaalinen on luonteeltaan yhtä mahdoton kuin ensimmäinen. Sen umpikujat pohjautuvat itse symbolisen järjestelmän elementtien suhteille. Voimme yrittää ymmärtää ajatusta pohtimalla kielen rakennetta. Jokainen symboli tai kirjain on valinta, joka perustuu toisen valinnan poissaololle. Voimme mennä niinkin pitkälle, että ajattelemme näiden ulkopuolelle jäävien symboleiden poissaolo aiheuttaa sen, mitä jää sisäpuolelle. Jokin olemassaolon ulkopuolinen työntää valitut symbolit sisäänpäin. (Finck 1997, 27–28.)

Symbolisen ja imaginaarisen reaalisen lisäksi tarvitaan kolmaskin reaalinen, se mitä Lacan kutsuu objet petit a:ksi. Tämä reaalisen ylijäämä on jotain sellaista, joka kohottaa tavallisen objektin subliimiin asemaan. (Žižek 2006, 66.) Se on halun objektisyys, joka toimii samaan aikaan halun kohteena ja sen tuotteena. Žižek havainnollistaa tätä muun muassa skifi-elokuvan muukalaisten avulla. Esimerkkielokuvan avaruusolennot ovat lähes ihmisiä, mutta jokin yksityiskohta paljastaa ne toisiksi. Tämä yksityiskohta on yksi tapa hahmottaa objet petit a. Se on pieni ominaisuus, joka taianomaisesti hämää ja muuntaa kantajansa muukalaiseksi. (Emt., 66–67.)

Žižek (2011) käyttää objet petit a:n vertauskuvallisena muotona myös hitchcockilaista objektia, jota sanotaan MacGuffiniksi. MacGuffin on puhdas tekosyy, jonka tehtävä on laittaa tarina liikkeelle. Ei ole merkitystä, mitä MacGuffin on, sen täytyy ainoastaan näyttäytyä elintärkeänä henkilöhahmoille. (Emt., 255–256.) Žižek antaa esimerkin:

”Kaksi miestä istuu junassa. Toinen heistä kysyy: ”Mikä tuo paketti tuolla tavarahyllyllä on?” – ”No, se on laite leijonien pyydystämiseksi Skotlannin Ylämaalla.” – ”Mutta eihän Skotlannin Ylämaalla ole leijonia.” – ”No, sitten se ei ole MacGuffin.” Tästä vitsistä on toinenkin versio, joka osuu paljon paremmin naulan kantaan. Se kuuluu samoin kuin edellinen viimeistä vastausta lukuunottamatta: ”No, näethän kuinka tehokas se on!” Sellainen on MacGuffin, puhdas ei-mikään, joka siitä huolimatta on tehokas.” (Emt., 255–256.)

Käytännössä MacGuffin on siis kusetus. Se on valheellinen, mutta vastustamaton objekti, jonka arvo tai vaikuttavuus ei riipu sen sisällöstä. Jokapäiväisiä MacGuffinejamme voivat olla esimerkiksi erilaiset tittelit, joita hamuamme. Gradua kirjoittaessani haluni ei suuntaudu puhtaasti oppineisuuteen, vaan sen todistamisesta kertovaan merkintään ansioluettelossani. MacGuffinin käsite paljastaa riippuvaisuutemme Toisesta. Se kysyy onko minulla ylipäänsä paikkaa maailmassa, jossa merkitykset rakentuvat? Olenko osa symbolista järjestystä, jonka ehdoilla elän, jos yllä kuvatun vitsin Macguffinin tapaan tavoitteeni ja toiveeni ovat minusta riippumattomia. Onhan MacGuffin tehokas joka tapauksessa! MacGuffin tekee ilmiselväksi puutteen Toisessa. En voi ikinä päästä täysin symbolijärjestelmän sisään, ja järjestelmä itsessään on traumaattisesti puuttellinen.

MacGuffin on Žižekin mukaan puhtain tapaus siitä, mitä Lacan kutsuu objet petit a:ksi. Se on tyhjyyttä, joka toimii halun objektisyytenä. Mahdoton reaalisen objekti tulee ymmärtää nimenomaan sen vaikutusten kautta. Žižekin mukaan reaalisen vaikutussuhde pitää siis kääntää täysin pääläelleen verrattuna siihen varsin luonnolliseen, joskin hieman new age -henkiseen ajatukseen, reaalista alkuperäisenä symbolisen tukahduttamana voimana, josta aloimme perkaamaan reaalisen eri ulottuvuuksia. Reaalisen ja symbolisen vuorovaikutussuhde tulee kääntää ympäri Einsteinin suhteellisuusteorian tavoin. Reaalinen ei ole se traumaattinen ydin, joka aiheuttaa kuoppia ja aukkoja symboliseen verkkoon, vaan reaalinen on näiden aukkojen ja epäjohdonmukaisuuksien efekti. (Žižek 2006, 72–73.) Näin ajatellen traumaattinen tapahtuma lapsuudessa voi olla vasta jälkikäteen ”korotettu” traumaattiseksi reaaliseksi. Reaalinen täytyy konstruoida jälkikäteen, jotta voimme selittää symbolisen rakenteen vääristymät. (Žižek 2011, 254.) Objet a on Lacanin mukaan minän fantasmaattista ainesta. Se peittää halkeaman symbolisessa rekisterissä. Tässä tyhjiössä on subjektin ontologinen pohja. Se on ”täyden olemisen kaltaisuutta”. (Žižek 2013, 133.) Olemme olemassa suhteessa näihin objekteihin.

Reaalisen käsite on monitulkintainen, mutta sen tärkein opetus liittyy siihen, että kokemukseemme sisältyy aina jotain vierasta ja mahdotonta. Rajat, joiden sisään tämä mahdottomuus suljetaan, elävät osin kulttuurissa ja kielessä. Siksi reaalinen perimmäisyydestään huolimatta ei ole muuttumaton. Se on yhtä aikaa alkuperäisyyttä ja seurausta, jonka paradoksaalisuus liittyy siihen, miten sijoitumme osaksi merkitysten ja suhteiden maailmaa.

4.3.6 Subjektin kaksi kuolemaa

Aiemmassa kappaleessa kävin läpi sitä, miten psykoanalyttinen teoria samaan aikaan ei puhu kuolemasta ja puhuu ainoastaan kuolemasta. Lacanilaisesta näkökulmasta kuolema menee reaalisen alueelle. Sen ”todellisuus” vastustaa symbolisointia. Rakennamme kuolemalle symboleita ja pyrimme asettamaan jotain sen paikalle, mutta emme koskaan voi tavoittaa niillä kuoleman reaalista, joka on näiden kaikkien symboloiden lähde (ja lopputulos). Ruuskasen (2010) mukaan subjektin syntymä liittyy kuolemaan kahdella tavalla. Ensinnä Toinen, tai symbolinen järjestys tarjoaa subjektille kuolemattoman ja stabiilin representaation. Samalla se, mitä ei pystytä representoimaan on meidän ruumiillinen, kuolevainen olemuksemme. Toiseksi subjektiksi tuleminen edellyttää alkuperäisen nautinnon ja täyteen kokemuksen menettämistä. (Emt., 29–30.)

Symbolinen järjestys pyrkii sisäiseen tasapainoon. Se yrittää vastustaa sisimmässään olevaa reaalista, traumaattista ja vierasta esinettä. Kuitenkin symbolisen järjestyksen olemassaolo itsessään mahdollistaa Žižekin (2011, 216) mukaan sen ”radikaalin poispyyhkimisen mahdollisuuden”. Kuolemanvietti on Žižekin mukaan tällä tasolla ”toisen kuoleman”, todellisuuden radikaalin tuhoutumisen mahdollisuus. (Emt., 216.) Toisen kuoleman ajatuksessa toistuu Lacanin kaksijakoinen subjektikäsite. Ei ole yhtä ilman toista, olemista ilman olemattomuutta tai kuilua ilman jakoa. Tästä näkökulmasta katsottuna biologinen, reaalinen, kuolema ei riitä meille. Ihminen, joka elää merkitysten maailmassa kuolee kahdesti.

Populaarikulttuurin esitykset ja vanhat kansantarinat havainnollistavat hyvin symbolisen kuoleman merkitystä. Monissa tunnetuissa tarinoissa haamut palaavat kummitlemaan keskuuteemme, jos niiden symboliset jäähyväiset ovat jääneet kesken tai jos hautaa, symbolisen kuoleman paikkaa on häiritty. Žižekin mukaan juuri tämä kahden kuoleman välinen paikka on se, joka erottaa ihmisen historian eläimen evoluutiosta. (Žižek 2011, 220.) Symbolisen olemassaolo avaa reaalisen kuoleman paikan ja tuottaa siten oman tuhoutumisensa mahdollisuuden.

Kahden kuoleman ajatus nostaa esiin yhden kiinnostavan selityksen siihen, miksi kuolemaa esittävät valokuvat usein koetaan ahdistavina. Kuoleman valokuvan katsoja voi kokea, että kuolevalle ei myönnetä tämän tarvitsemaa symbolista kuolemaa. Kuolleen ei anneta levätä rauhassa, mikä häiritsee prosessia, jossa kuolema merkityksellistetään ja asetetaan osaksi todellisuuttamme. Biologinen, materiaallinen kuolema reaalisenä jättää aina jälkeensä ylijäämän,

jota emme voi symboloida tai joka odottaa symbolointia. Kuoleman valokuvasta tihkuva reaalisuus vaatii symbolointia, sillä se uhkaa katsojan omaa eheyden tunnetta. Valokuva materiaalisena jälkenä on kuitenkin liian lähellä biologista eli reaalista kuolemaa, ja tapamme yrittää käsitellä kuolemaa nojaa symbolisen tason selviytymisstrategioihin. Erityisen selvästi tämän haasteen näkee kuvissa, jotka esittävät kuolemaa tai ruumiillisuutta konkreettisesti. Esimerkiksi Maija Tammen kansantautikuvat eivät tarjoa juurikaan mahdollisuuksia kuoleman käsittelemiseen yhteiskunnassamme saatavilla olevien symboleiden kautta. Tapa, jolla kuollut jää elämään näissä valokuvassa kauhistuttaa, jos kuoleman näkyminen on kohotettu mahdottomuuden asemaan yhteiskunnassa. Tällöin valokuva pelottaa ja muistuttaa ainoastaan perimmäisestä uhasta, ruumiin tuhoutumisesta. Se ainoastaan vaatii, mutta todellisuutemme ei pysty täysin vastaamaan tähän vaatimukseen.



Kuva 2. Maija Tammi. Diabetes related amputation. Sarjasta Removals (2011–2013).

Kun mietimme, miten katsomme kuolevaa käsitteleviä kuvia, tai sitä mikä on kuoleman paikka yhteiskunnassa, on huomioitava, että Lacanin reaalinen ei ole ainoastaan transsendentaali, universaali tyhjiys ja mahdottomuus. Tämä mahdoton on ainoastaan yksi sen konstellaatio. Reaalinen ei ole perimmäinen trauma tai tekninen termi, jolla voimme ymmärtää käsitteellistämisen

rajat. Päinvastoin sosiaalinen itsessään on syntynyt sulkemalla pois jonkin traumaattisen reaalisen. Symbolisen ulkopuolella ei siis ole jotain a priori muotoa, vaan ainoastaan sen negaation rakentava ilmaus. (Žižek 2013, 313.) Kaikki aikakaudet ja yhteiskunnat eivät jaa yhtä ja tiettyä pysyvää mahdotonta, vaan ne ainoastaan vastaavat yhteen ja samaan umpikujaan. Mahdottomuus ruumiillistuu esimerkiksi erilaisissa viholliskuvissa ja syntipukeissa, mutta myös rituaaleissa. (Kurki 2004, 28–29.) Siksi esimerkiksi kuolleita esittävät valokuvat on joskus koettu täysin luonnollisina osina menetyksen ja surun sekä kuoleman loputtomuuden käsittelyssä. Vaikka kuolemassa on aina jotain elävälle ihmiselle mahdotonta, yhteiskunnallinen tilanne ja ideologia vaikuttavat siihen, mikä ruumiillistaa tämän mahdottomuuden.

Kuollutta esittävää valokuvaa ei tarvitse väistämättä kokea ahdistavana tai loukkavana. Kuolema on toki aina ihmiselle vaikea asia kohdata, mutta se, mihin kuoleman mahdottomuus ruumiillistuu, voi vaihdella ajasta ja yhteiskunnasta toiseen. Kuoleman materiaalisuus on kuitenkin yhteiskunnassamme, jossa idealisoidaan nuoruutta ja menestystä, erittäin vaikea kohdata. Ihmiset viedään kuolemaan sairaaloihin, joissa heitä pidetään keinotekoisesti elossa steriileissä olosuhteissa. Monia ajatus kuolleen koskettamisesta kauhistuttaa. Valokuvan materiaalisuus tuo piinallisen voimakkaasti esiin kuoleman materiaalisuuden ja sen, että kaikista teknisistä laitteista ja lääketieteellisistä läpimurroista huolimatta elämäämme ei voi täysin selittää. Symbolinen todellisuutemme on puutteen leimaama. Toinen ei lunasta lupaustaan taata meille vakaa kokemus eheydestämme.

Reaalinen, mahdoton, jonka voi sen symboliselle asettaman haasteen näkökulmasta korvata sanalla kuolema, on mahdoton käsittää yksinään, ilman siihen liittyvää vastakohtaa: elämää ja todellisuutta kaikkine imaginaarisine ja symbolisine järjestelmineen. Lacanin subjekti perustuu poissaololle ja on siten jonkin sellaisen varassa, joka ei ole pelkästään hänen ulkopuolellaan, vaan myös koko olemassaolon ulkopuolella. (Austin 2011, 5.) Reaalisen ideaa pyöritellessä saan itseni usein kiinni jonkinlaisesta kaipuusta symbolijärjestelmien ulkopuolelle, paikkaan, jossa statukset ja vuorovaikutussuhteet eivät olisi niin olennaisia. Sosiaalisen median ideaalit ja yksilön paineet mukautua tiettyyn valtarakenteeseen ovat armottomia, mutta reaalisen perimmäisyys ei varsinaisesti ole vastaus näihin mediayhteiskunnan subjektille aiheuttamiin haasteisiin.

Žižekin (2004, 54–55) mukaan elämä mediavälitteisessä yhteiskunnassa ei todellisuudessa herätä meissä kaipuuta reaalisen äärelle. ”Reaalisella, joka palaa, on (toisen) kaltaisuuden status: juuri

koska se on reaalista, toisin sanoen sen traumaattisen/ylenmääräisen luonteen vuoksi, emme voi integroida sitä todellisuuteemme (siihen, minkä koemme todellisuutenamme) ja sen tähden meidän on pakko kokea se painajaismaisena ilmestyksenä.” (Emt., 55.) Media tarjoaa meille tapoja kokea näitä painajaismaisia ilmestyksiä, esimerkiksi iltapäivälehtien traagisissa kohujutuissa tai Hollywoodin katastrofielokuvissa, fantasmaattisten näkyjen avulla. Näissä esityksissä kuoleman reaalisuus esitetään tiukasti tietyn symbolisen järjestyksen rajaamana, usein ideologisesti värittyneestä näkökulmasta. Mahdottomuus, johon nämä näyt vastaavat, on ruumiillistunut yhteiskuntamme sille asettamien reunaehtojen mukaan.

Kertaan keskeisimmät käsitteet ennen kuin siirryn käsittelemään psykoanalyysia visuaalisen tutkimuksen perinteessä ja katseen mekanismeja. Lacanin subjekti on jakautunut kahteen. Toinen on ulkopuolinen symbolinen järjestys, todellisuus. Sen vastakohta on ruumiillinen ja osittain imaginaarinen sekä vieraantunut kokemus itsestämme. Subjektin rakentumisen pohjalla ja tuotteena, eli rakona kahden välissä, on (reaalinen) puute, jota Toinen pyrkii paikkaamaan omalla symbolisaatiollaan. Tämä Toinen on sekin puutteellinen, ja näiden puutteiden aiheuttamia aukkoja paikkaamaan subjekti yrittää suojautua luomalla muun muassa erilaisia fantasioita. Kun puhumme kuolemasta, reaalinen mahdottomana on aina läsnä. Kuolema on loputonta puutetta, jonka kosketuksen tunnemme niiden mahdottomuuksien kautta, joissa yhteiskuntamme on sen ruumiillistaa. Psykoanalyttisten käsitteiden avulla voimme kysyä muun muassa sitä, miten erilaiset kuolemaa käsittelevät valokuvat asettavat haasteita imaginaariselle tai symboliselle identifikaatiollemme. Mitä populaarit kuvalliset esitykset kuolemasta nostavat kuoleman paikalle, ja miten nämä mekanismit toimivat? Millaisilla tavoilla kuolemaa käsittelevät valokuvat suhteutuvat ja vastaavat siihen tapaan, jolla mahdottomuus kulttuurissamme ruumiillistuu?

4.4 Psykoanalyttinen teoria visuaalisuuden tutkimuksessa

Psykoanalyttinen visuaalisuuden tutkimus on visuaalisen kulttuurin tutkimusta, joka puolestaan kuuluu osin kulttuurintutkimuksen perinteeseen. Visuaalisen kulttuurin tutkimus rakentuu monista eri tieteenaloista taidehistoriasta elokuva- ja valokuvatutkimukseen (Seppänen 2005, 30). Käsite alkoi tulla laajempaan käyttöön vasta 1990-luvun aikana, jolloin sitä käytettiin kuvallisia medioita tutkivien tieteiden kattoterminä. Visuaalisen kulttuurin tutkijoita kiinnostaa erityisesti visuaalisten esitysten merkitykset, tuotanto ja vastaanotto, mutta myös katsomiseen ja katseeseen perustuva

vuorovaikutus. Visuaalisen kulttuurin tutkimuksella on vahva suhde kulttuurintutkimukseen, johon brittiläisillä ja ranskalaisilla 50- ja 60-luvun klassikoilla on ollut suuri vaikutus. (Seppänen 2005, 35.) Käyn seuraavaksi lyhyesti läpi visuaalisen kulttuurin tutkimuksen keskeisimmät kehitysvaiheet, joihin psykoanalyttisella teorialla on ollut merkittävä vaikutus.

Kulttuurintutkimus juontaa juurensa muun muassa 1900-luvun puolivälin massayhteiskunta-ajatteluun, uskriteikkiin ja uusvasemmistolaisuuteen. Massayhteiskunta-ajatteluun kuului matalan ja korkean kulttuuriin erottaminen toisistaan. Matalan kulttuurin, massojen viihteen, nähtiin murentavan sekä ihailtua kulttuuriperintöä että asettavan sen katsojat voimattoman uhrin asemaan. Tutkijoiden katseet suuntautuivat siihen, millaisilla haitallisilla tavoilla media vaikuttaa sen kuluttajiin. Uskriteikki korosti koulutuksen merkitystä tätä kehitystä vastaan ja uusvasemmistolaisuus Stuart Hallin johdolla kiinnitti huomiota erityisesti työväenluokan kulttuuriin. (Seppänen 2005, 36–37.)

Määritelmä kulttuurista laajeni elitistisestä matalan ja korkean kulttuurin erottelusta, kun huomattiin, ettei kulttuuria voi tutkia ilman yhteiskunnan, ideologioiden ja kielen, eli rakenteiden ymmärtämistä. Brittiläinen kulttuurintutkimus alkoi ymmärtää kulttuurin entistä laajemmin. Hall ajatteli, että kulttuurin piiriin sisältyvät yhteiskuntien ja ryhmien muuttuvat elämäntavat sekä ne merkitysten verkostot, joita ryhmät ja yksilöt käyttävät jäsentääkseen todellisuutta ja kommunikoidakseen toistensa kanssa. Ranskalainen strukturalistinen teoria, joka oli saanut vaikutteita myös Freudilta ja Lacanilta sekä kielitieteilijöiltä, kuten Ferdinand de Saussurelta korosti merkityksiä, kieltä sekä ideologian ja subjektin teemoja. Esitykset, joita kulttuurintutkimus analysoi ovat merkityksiä rakentavia representaatioita. Tämä tarkoittaa sitä, että esimerkiksi valokuvat eivät kulttuurintutkimuksen näkökulmasta ole ainoastaan yhteiskunnan tuotteita, vaan ne ovat osa merkitysten tuotannon koneistoa. Visuaalisen kulttuuri tutkimus asettui luonnollisesti osaksi kulttuurintutkimuksen perinnettä elitistisen kulttuurikäsitteen purkautumisen jälkeen. Arkinen kuvallisuus, kuten mainoskuvat, perhealbumit ja uutiskuvat, tulivat arvokkaiksi tutkimuksen kohteiksi. (Seppänen 2005, 36–39.)

Visuaalisen kulttuurin tutkimuksen kehittyminen linkittyy myös taidehistorian ja valokuvauksen historian tutkimukseen ja painopisteisiin. Rossin (2003) mukaan kuvista nousevien ideologisten merkitysten analysoiminen, visuaalisten esitysten rakentamien hierarkioiden kritiikki ja kyseenalaistaminen ovat visuaalisessa kulttuurin tutkimuksessa tärkeimmässä roolissa. (Seppänen

2005, 67–68.) Arkisessa keskustelussa ja perinteisessä taiteen tutkimuksessa tekijä ja tämän tavoitteet nousevat usein merkittävään asemaan. Valokuvien katsojat haluavat tietää, mitä kuvaaja on ajatellut, kun hän on ottanut kuvan, ja mitä hän on kuvatessaan tavoitellut. Lehtien elokuvakriitikoiden analyysseja pidetään usein väärinä, jos ohjaaja jälkikäteen kertoo, ettei hän itse ajatellut tai halunnut tuoda esiin kriitikon esiin nostamia merkityksiä.

Myytti kaikkitietävästä taiteilijanerosta elää edelleen arkisessa keskustelussa, mutta akateemisessa taidehistoriassa on siirrytty tekijän jälkeiseen aikaan. Tulkinnat eivät ole tekijän käsissä eivätkä tekijän teoksilleen antamat merkitykset ole sen oikeampia kuin vastaanottajien. Tekijä on osa teoksen kontekstia, jota käsittelemällä voidaan kyllä ymmärtää, miksi tämä on tehnyt tiettyjä valintoja tai mistä innoitus teokseen on tullut, mutta itse teoksen merkitykset rakentuvat tekijän mielipiteistä ja tavoitteista välittämättä. (Seppänen 2005, 64–65.) Omassa tutkielmassani arvioin valokuvien katsomisen psyykkistä kokemusta psykoanalyttisten käsitteiden avulla. En tutki valokuvien tuotantoa tai valokuvan käytäntöjä, enkä näin ollen ole kiinnostunut valokuvaajien alkuperäisistä intentioista.

Psykoanalyttiset käsitteet tulivat osaksi visuaalisen kulttuurin tutkimusta Louis Althusserin ideologiateorian ja 60- ja 70-luvun elokuvatutkimuksen kautta. Althusserin teoriassa on keskeistä psykoanalyttikoiden kehittämä ajatus kahtiajaetusta subjektista, joka on haljennut tiedostettuun ja tiedostamattomaan puoleen. Psykoanalyttinen visuaalisuuden tutkimus on keskittynyt erityisesti subjektin, katseen, identiteetin ja sukupuolen kysymyksiin. Se keskittyy kuvallisten representaatioiden tunteellisiin vaikutuksiin, eli niiden psyykkiseen kokemukseen. (Rose 2012, 180.)

Kuten aiemmin on todettu, Lacan hahmotti subjektin ennen kaikkea kielellisenä toimijana, mutta myös visuaalisuudella on rooli subjektin rakentumisessa (Seppänen 2004, 117). Lacania on innoittanut Freudin teoria skopofiliasta, näkemisen nautinnosta, jonka kautta lapsi muodostaa subjektiviteettiaan ja seksuaalisuuttaan. Tietyt näkemisen hetket, kuten aiemmin mainittu peilivaihe, ja erityiset visuaalisuuden muodot ovat keskeisiä lapsen kehityksen vaiheita. Erityisesti feministinen elokuvatutkimus on käyttänyt hyväksi Lacanin ajatuksia tutkiessaan, miten visuaalinen kulttuuri rakentaa seksuaalista erottelua. (Rose 2012, 177.) Myös valokuvatutkimus on käyttänyt psykoanalyttisia käsitteitä 70-luvun puolivälistä lähtien (Seppänen 2011, 198).

Psykoanalyttisen teorian avulla on mahdollista tulkita visuaalisten esitysten merkityksiä, sekä arvioida, miten katseet ja kuvat vaikuttavat katsojaan. Teorian avulla voi ymmärtää, miten ihmiset kokevat visuaalisen kulttuurin ilmiöitä, ja miten asetumme erilaisten katseiden kentälle.

Psykoanalyysillä ei ole tiukkaa metodologista koodia tai työkalupakkia, vaan ennemminkin se tarjoaa käsitteitä, joiden artikuloitumista on mahdollista etsiä yksittäisistä kuvista.

Psykoanalyttinen visuaalisuuden tutkimus ei tutki kuvan tekijää, vaan kuvan mahdollisia vaikutuksia sen katsojaan. Tämä johtaa tietynlaiseen subjektiivisuuteen. Ei ole olemassa oikeaa tai väärää tapaa tulkita visuaalista kuvaa. Tutkimus psykoanalyttisin käsittein on tulkinnanvaraista ja se, minkä käsitteen kautta kuvaa tulkitsee, vaikuttaa siihen, millaisia tulkintoja kuvasta muodostuu. (Rose 2012, 178, Seppänen 2005, 47.)

Psykoanalyttista teoriaa, erityisesti sen lacanilaista tulkintaa, on käytetty visuaalisella kentällä usein feministisessä elokuvan tutkimuksessa. Tulkinnan avulla voidaan arvioida esimerkiksi sukupuolittuneiden katsojapositiodien muodostumista. Koska visuaalisuudelle annetaan keskeinen rooli subjektin rakentumisessa, elokuvista ja muista kuvastoista tulee luontevasti motivoitunut tutkimuskohde. Feminismin ja psykoanalyysin suhde on kuitenkin ollut monimutkainen, eikä psykoanalyttisia käsitteitä ole aina käytetty tiukan lacanilaisen tai freudilaisen määritelmän mukaisesti. (Rose 2012, 178.)

Elokuvatutkijat olivat erityisen kiinnostuneita Lacanin peilivaihe-teoriasta, jota käsittelin aiemmin imaginaarista rekisteriä käsittelevässä luvussa. Lacan antoi silti paljon muutakin visuaalisen kulttuurin tutkimukselle. Erityisesti katseen ja katsomisen merkitys subjektiuden rakentumisessa korostuu Lacanilaisessa teoriassa. Kaja Silverman (1996) on selventänyt katseen mekanismeja Lacanin ajattelussa muutenkin kuin peilivaiheen näkökulmasta. Palaan Silvermaniin ja katseen toimintaan seuraavassa katsetta käsittelevässä luvussa.

Psykoanalyysi tutkii subjektia, seksuaalisuutta ja tiedostamatonta. Nämä kolme käsitettä vaikuttavat siihen, miten psykoanalyysi ymmärtää sekä kuvan itsensä että sen katsojan. Feministinen elokuvatutkimus ei perustu ainoastaan visuaaliseen materiaaliin, vaan ottaa huomioon myös elokuvan juonen, dialogin ja katsomistilanteen; koko elokuvan koneiston. Identifikaation perusteena ei ole ainoastaan kuvat, vaan myös katsojan asema, katsojuus. Näin kuva ja katsojuus ovat ne kaksi merkitysten rakentumisen aluetta, joita psykoanalyysi tutkii. (Rose 2012, 180, Seppänen 2005, 52.) Katsominen on kaksisuuntainen prosessi, joten itse kuvan merkitysten erittelyn lisäksi se, millaisiin

positioihin valokuva asettaa katsojansa tai millaisia identifikaation mahdollisuuksia kuva tarjoaa, ovat olennaisia arvioinnin kohteita kuvallisia esityksiä analysoitaessa.

Tiedostamattomat asenteemme ja tietomme vaikuttavat siihen, miten näemme ja näymme. Toteamus ”en usko ennen kuin näen” toimii psykoanalyttisesta näkökulmasta myös päinvastaisessa muodossa ”en näe ennen kuin uskon”. Koska en ikinä tiedä kaikkea mitä tiedän (tai uskon), tulee ”näkyvästä eräänlainen ansa”, kuten Rose Lacania siteeraa (emt., 181). Rosen mukaan psykoanalyysi onkin erityisen kiinnostunut visuaalisista sekaannuksista, sokeista pisteistä ja häiriöistä (emt., 181).

Psykoanalyttinen visuaalisen tutkimus, ja erityisesti elokuvatutkimus, on lähestynyt tutkimuskohteitaan usein seksuaalisten erojen kautta. En omassa tutkielmassani painota, mutta sivuan myös feminististä suuntausta, onhan seksuaalisuus ollut sekä Lacanille että Freudille hyvin keskeinen teema. Rose esittää artikkelissaan, että esimerkiksi rotuun ja luokkaan liittyvät ongelmat ovat jääneet sukupuolta korostavalta psykoanalyttiselta elokuvateorialta huomaamatta. Kuitenkin seksuaalisuus liittyy usein myös rasismiin ja toiseuden mekanismeihin, joten sen kautta voidaan tutkia myös muita teemoja. (Rose 2012, 208.)

Sukupuolen ja katseen teemat nousivat visuaalisen kulttuurin tutkimuksen teemoiksi 70-luvulla elokuvatutkimuksen kautta. Laura Mulveyn artikkeli *Visuaalinen mielihyvä ja kerronnallinen elokuva* (1975; suom. 1985) on yksi merkittävimmistä visuaalisen kulttuurin tutkimuksen teksteistä. Mulvey tutki freudilaisin käsittein, esimerkiksi katsomisvietin (skopofilian) ja narsistisen identifikaation kautta sitä, mihin Hollywood-elokuvien katsomisesta heräävä mielihyvä perustuu. Mulvey löytää Hollywood-elokuvista katseen mekanismeja, jotka asettavat mieskatsojan määräävään osaan ja antavat tälle positiivisia identifikaation mahdollisuuksia esimerkiksi sankarillisten ja naisia himoitsevan ja kaatavan miessankarin hahmossa. Toisaalta nainen Freudilaisen teorian valossa edustaa miehelle niin sanottua kastration uhkaa, eli symbolisen puutteen ilmaisua, joka konkretisoituu hienosti esimerkiksi ilmaisussa ”munaton mies”. Tätä uhkaa voidaan elokuvissa Mulveyn mukaan purkaa esimerkiksi rankaisemalla naishahmoa tai toisaalta kohottamalla tämä fetissin asemaan. (Seppänen 2005, 52–54.) Fetissin kohotettu ylimaallisuus ikään kuin antaa rajat puutteen ja katsova (mies)subjekti pysyy turvallisesti kasassa.

Feministisen elokuvatutkimuksen ja freudilaisen psykoanalyysin suhde on ristiriitainen. Yhtäältä psykoanalyysi tarjoaa useita käsitteitä, joiden avulla voi tutkia tiedostamattomia sukupuolittuneita toimintoja kuvien edessä, toisaalta Freudin psykoanalyysi on itsessään sukupuolittunut, sillä ainakin Mulveyn mukaan sen tiedostamaton on luonteeltaan miehinen. (Seppänen 2005, 53.) Mulvey jättää useiden kritiikkien mukaan liian vähän tilaa naiskatsojien kokemuksille. Hän myös ottaa psykoanalyttisen tulkintakehikon sellaisenaan, ilman kunnollista kriittistä arviointia. Elokuvalliset identifikaatiot ovat hyvin monimutkaisia ja katsoja voi samastua henkilöiden lisäksi muun muassa tunteeseen, yksittäiseen tilanteeseen tai toimintaan yli sukupuolirajojen. (Emt., 57.)

Visuaalisen kulttuurin tutkimus on kehittynyt Mulveyn artikkelin jälkeen suuntiin, joissa sukupuolta ei enää käsitellä yksinomaan binaarisena erotteluna. Visuaalisia esityksiä tutkimalla voidaan etsiä katseen ja katsomisen mekanismeja, jotka vaikuttavat koko subjektiuden rakentumiseen ideologisesti värittyneessä maailmassa. Visuaalisen kulttuurin tutkimuksen kysymys on: kuinka vapaita olemme tiettyjä rooleja tai identifikaation kohteita tarjoavien kuvastojen edessä? (Seppänen 2005, 57–60.) Voimme omaan tutkimusongelmaani liittyen pohtia esimerkiksi sitä, miten kuvalliset esitykset esittävät meille kuolevan kehon, ja tarjoaako meitä ympäröivä kuvasto ylipäänsä mahdollisuuksia oppia hyväksymään ruumiillisuutemme lainalaisuuksia tai kuolevaisuutta. Jos kuvastot eivät niitä tarjoa, mitä ne tarjoavat tilalle?

Fantasia voi olla enemmän tai vähemmän tiedostettua kuvittelukykyä, joka kehittää yksilön identiteettiä. (Seppänen 2005, 60–61.) Haaveilemme tietoisestikin esimerkiksi erilaisista tuotteista, elämäntyylistä tai kumppanista. Toisaalta kuten Žižek (2006, 53) huomauttaa, fantasiat psykoanalyttisesti ymmärrettynä perustuvat aina pohjimmiltaan Toisen halulle. Edes tiedostettu halu ei ole ikinä puhdas symbolisten ja imaginaaristen mekanismien vaikutuksesta. Visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa fantasiat ovat nousseet ymmärrettävästi kiinnostuksen kohteeksi. Erityisesti elokuvatutkijat ovat analysoineet sitä, millaisia näyttämöitä ja samaistumispintoja elokuvat tarjoavat fantasioiden tueksi ja lähteeksi. (Seppänen 2005, 61.) Fantasioiden logiikkaa voi tietysti tutkia myös valokuvissa, ja kuten Seppänen (emt., 62) huomauttaa, monet muutkin kuin perinteisesti visuaalisina pidetyt mediat, kuten kirjat ovat kuvallisia. Moni muistaa lapsuudessa lukemansa kirjat ennemmin kuvina, kuin lauseina.

Fantasiat ovat hyvin keskeisiä subjektin psyykkeelle. Ne juurruttavat muun muassa vallitsevat arvot ja asenteet ihmisen mieliin. Toisaalta ne vievät ihmistä eteenpäin antamalla kohteita, joihin halun ja

ponnistelun voi suunnata, usein yhteiskunnan arvojen mukaisesti. (Seppänen 2005, 62.)

Psykoanalyttisen teorian mukaan subjekti pysyy eheänä ja toimintakykyisenä erilaisten fantasioiden avulla. Fantasia opettaa, miten minun tulee haluta ja kertoo mitä olen toisilleni. (Žižek 2006, 47–48.) Tämän logiikan mukaisesti on luonnollista, että esimerkiksi mainoskuvien houkuttelevuus perustuu erilaisiin fantasioihin. Kuvat kertovat meille, millaiset ominaisuudet ovat haluttavia, joskus ilmeisin ja toisinaan hyvin hienovaraisin keinoin.

Rose (2012, 209) kritisoi psykoanalyttista elokuvateoriaa siitä, että se on unohtanut kulttuuristen mekanismien vaikutuksen katsojaan. Hänen mukaansa ongelma on siinä, miten psykoanalyttinen elokuvateoria ei ole yrittänyt etsiä empiirisiä todisteita siitä, miten fantasiat toimivat tiettyjen katsojien sekä kulttuurisessa että psyykkisessä maailmassa. Psykoanalyttisessa visuaalisuuden tutkimuksessa tulisikin tehdä selväksi kulttuurinen konteksti, jossa analyysi tehdään.

Strukturalismin ja kulttuurintutkimuksen perinne, eli niin sanottu ”suuri teoria” on ollut hallitseva visuaalisen kulttuurin tutkimuksen alalla läpi linjan. Ilmais ”suuri teoria” on tosin hieman harhaanjohtava, sillä kyseessä on monimuotoinen eikä niinkään yhtenäinen teoria. Perinne on kohdannut myös paljon kritiikkiä. (Seppänen 2005, 68–69.) Psykoanalyttista elokuvatutkimusta on arvosteltu esimerkiksi löyhistä käsitteistä, jotka yhtäältä venyvät mihin vain ja toisaalta taivuttavat elokuvat noudattelemaan teoriaa keinotekoisesti. (Emt., 70–71.) Bordwellin (1996) mukaan teoriaa käytetään empiirisen aineiston kustannuksella, mitä hän kutsuu ”ylhäältä alas -tutkimukseksi”. Tällaisessa analyysissä nousevat esiin vain teoriaa tukevat merkitykset. (ks. Seppänen 2005, 71.)

Bordwell on Seppäsen mukaan kritisoinut myös psykoanalyttiselle tutkimukselle olennaista identifikaation käsitettä sen epämääräisyydestä. Hänen mukaansa esimerkiksi elokuvia analysoidessa katsoja voi teorian mukaan identifioitua loputtomaan määrään toisistaan eroaviin kohteisiin tai tilanteisiin, kun identifikaatiolle ei anneta selkeitä rajoja. (Seppänen 2005, 70.) Seppäsen mukaan käsitteiden monimerkityksellisyys ei kuitenkaan ole ongelma, jos tutkija ilmaisee huolellisesti, mitä hän sillä tarkoittaa. Jos hyväksyy lähtökohdakseen psykoanalyttisen tavan tarkastella visuaalisen kulttuurin representaatioita, on hankalaa olla käyttämättä sen käsitteitä. (Emt., 70–71.)

Seppäsen (2005, 72) mielestä ”suuren teorian” sudenkuoppia voi pyrkiä välttämään yhdistämällä teorialähtöisiä tulkintoja esimerkiksi vastaanoton tutkimukseen. Näin teorian herättämät

kiinnostavat huomiot voivat nousta uudelle tasolle. Representaatioista ja teoriasta ponnistava tutkimus elää edelleen vahvasti, mutta se saa uusia haasteita, kun tuotannon ja vastaanoton tutkimus vahvistuu ja ottaa käyttöön yhteiskuntatieteellisiä metodeja (emt., 76). Omassa tutkielmassani minulla ei ole mahdollisuutta laajentaa tutkimusta empiiriseen materiaaliin, mutta yritän kontekstoida ja reflektoida analyysiani muiden tekemien tutkimusten avulla tutkielman pohdintaosassa.

Mielensisäisten prosessien, tässä tapauksessa visuaalisten esitysten kokemuksen tutkimus on aina tulkintakehysten vääristämää ja ohjaamaa. Kuitenkin myös esimerkiksi kyselytutkimuksessa tutkijan valitsevat kysymykset sekä vastaajien kulttuurinen tausta ja kokemukset vaikuttavat tuloksiin. Oma tutkielmani pyrkii tarjoamaan psykoanalyttisten käsitteiden valossa tehtyjä tulkintoja, joiden avulla voin eritellä kuolemaa käsittelevien valokuvien psyykkistä kokemusta. Toivon, että tulkinnat herättävät lukijassa halun tehdä kuvista vaihtoehtoisiaakin analyyseja, ja ennen kaikkea halun kysyä kysymyksiä. Tavoitteeni on selvittää, miten psykoanalyttiset työkalut toimivat kuoleman valokuvien analyysissa ja millaisia tulkintoja teorian käsitteiden avulla kuvista nousee. Haluan ymmärtää ihmistä valokuvien ja teorian antamien syötteiden kautta.

4.4.1 Katseen valokuvaama subjekti

Jotta voimme ymmärtää, mitä valokuvien katsominen on, meidän tulee ymmärtää, mitä katse ja katsominen tarkoittaa. Katseella tarkoitetaan arjessa lähinnä katsojan hallitsemaa yksisuuntaista tilan ja esineiden hahmottamista näköelinten avulla. Maisema avautuu silmien suunnasta geometrian lakien mukaan ja tiivistyy kuvaan (Seppänen 2004, 119). Tällainen käsitys katseesta ei kuitenkaan ole riittävä psykoanalyttisesta näkökulmasta. Seppäsen (emt., 119) sanoin: ”Kun silmä sijoitetaan geometriseen pisteeseen, se erkaantuu jostain sellaisesta, jota Lacan kutsuu näkyvyyden funktioksi.” Emme ainoastaan näe, vaan tulemme myös nähdyiksi.

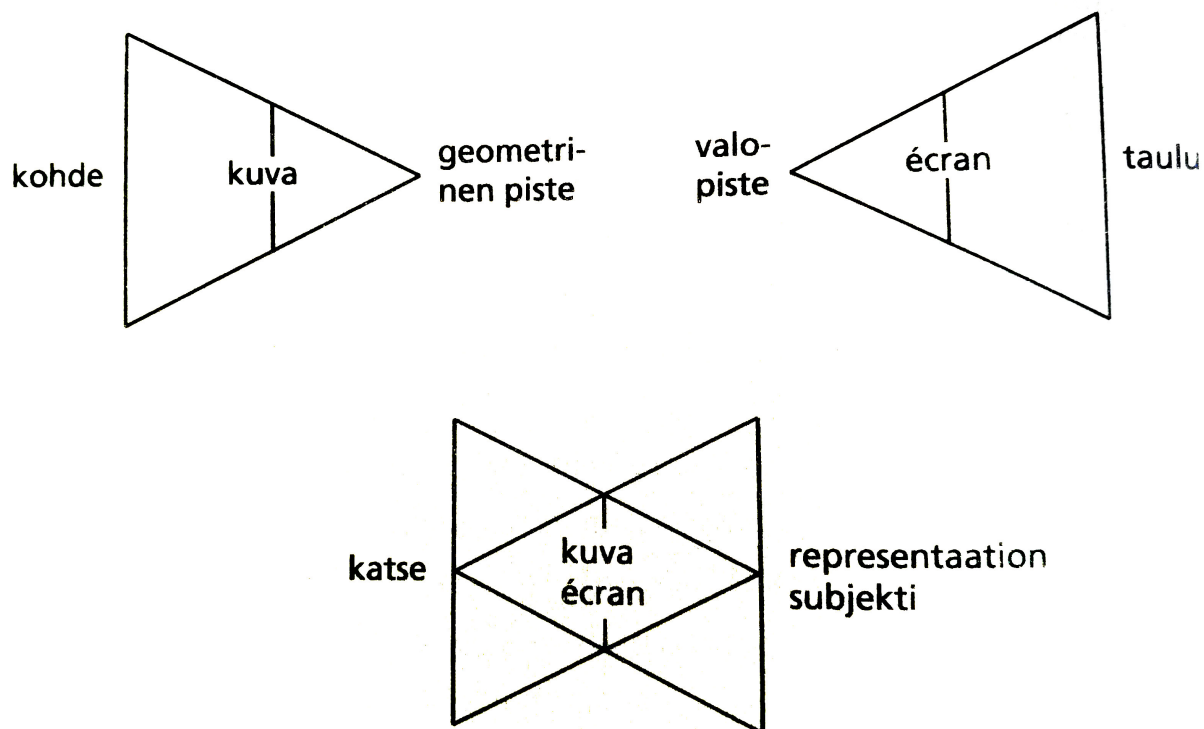
Psykoanalyttisesta näkökulmasta katse ja katsominen ovat eri asioita, eikä katsomistakaan voi typistää objektin (kuva) ja subjektin (katsoja) väliseksi vuorovaikutukseksi (Seppänen 2004, 126). Katsoessamme valokuvaa, sen pinnasta heijastuvat valonsäteet kulkevat verkkokalvoillemme silmän linssin läpi, jonka jälkeen aivomme käsittelevät tämän informaation tiedostamattomien ja tiedostettujen käytäntöjen mukaisesti. Näemme kuvat osana laajempaa symbolisesti ja kulttuurisesti rakentunutta visuaalista järjestystä (emt., 126). Lacanin katseen teoria ottaa huomioon näkemisen

lisäksi katseen jo mainittuna *näkyvyyden funktiona*. Oma näkyvyytemme ei rakennu sille, mitä näemme ympärillämme, vaan sille, miten ympäristömme katsoo takaisin; ”Katseen kautta tulemme valoon” (Lacan 1978; Silvermanin 1996, 131 mukaan). Katsomisen ja katseen mekaniikassa toistuu sama peruslogiikka, kuin psykoanalyysissä yleensä: ei ole yhtä ilman toista. Näin Toinen astuu katseen kentälle erilaisten kuvallisten ideaalien, näkyvyyden funktion, katsomisen tapojen ja visuaalisten järjestysten muodossa.

Lacan on hyödyntänyt ja kehittänyt katsetta käsittelevissä pohdintoissaan muun muassa Freudin ja ranskalaisen filosofin Jean-Paul Sartren ajatuksia (Seppänen 2004, 117). Sartre ajattelee katseen olevan ihmisen ulkopuolinen voima, joka tekee subjektin tietoiseksi itsestään (emt., 111). Ajatusta voi havainnollistaa kuvittelemalla tilanteen, jossa henkilö musiikin rytmiin uppoutuneena tanssii kotonaan. Yhtäkkiä hän huomaa, että hämärä on laskeutunut ja huoneen valot ovat paljastaneet performanssin naapurikerrostalon pimeille ikkunoille ja näkymättömille katsojille. Tanssija tulee välittömästi tietoiseksi itsestään, vaikka kukaan ei olisi edes katsonut häntä. Subjekti on Toisen katseen objekti, joka ei ole enää katsoja, vaan katsottu. Sartrella katse liittyy olemassaoloon sinänsä. Olemme olemassa Toiselle tämän ehtojen mukaan. Siirtäessämme katseen persoonattomaan ja silmästä irti olevaan voimaan, huomio siirtyy katsovasta subjektista subjektin näkyvyyteen. (Emt., 111–113.)

Sartren tapaan myös Lacan sijoittaa katseen (gaze) katsovan subjektin ulkopuolelle, irti silmästä. Se on kaikkialla vallitseva, subjektiä konstuoiva voima. Lacanin mukaan olemme olemassa suhteessa siihen, miten olemme nähtyjä ja katseen kohteena oleminen vahvistaa minuutemme. Lacan käyttää katseen metaforana kameraa, sillä se on itsenäinen optinen laite, ”jonka kautta valo ruumiillistuu”. Lacanin kamera-metafora ei viittaa historiallisiin teknisiin kehityskuluihin, vaan se ymmärtää kameran toisten läsnäolona sinänsä. Kamera kuvaa koko yhteiskuntaa tai sosiaalisia suhteita, joihin synnymme. (Silverman 1996, 131–133.)

Lacan on muokannut Freudin kastaatioteoriaa myös visuaalisuuden näkökulmasta hedelmällisellä tavalla. Freud ajatteli kastaatiokompleksin olevan oire anatomisista eroista ja ennen kaikkea fyysisestä puutteesta ihmisen kehossa ja sen puutteen pelosta. Kuten aiemmin avasin, Lacanilla kastaatio viittaa symbolisen maailman rajoittavaan vaikutukseen, jonka vallan alle jäämme tullessamme subjekteiksi. Semiotiikan käsittein sanottuna merkit muuttuvat merkityiksi. Siksi katsekin on tämän muutoksen aiheuttaman puutteen lävistämä. (Rose 2012, 198–199.)



Kuvio 1. Katse, kuva ja subjekti. Kuvion lähde: Janne Seppänen. Katseen voima, 2004.

Lacanin katseen mekanismeja voi havainnollistaa kahden keskeltä jaetun kolmion avulla (kuvio 1). Ensimmäisen kolmion kärki kuvaa katsojan geometrista pistettä, josta hän hahmottaa kolmion kantaan sijoittuvan objektin kuvana. Kuva sijoittuu kolmion keskelle eli geometrisen pisteen ja objektin väliin. Katsojan ja kohteen välissä on siis jokin kolmas. Toisen kolmion kärjessä on katse-valopiste ja kolmion kannassa taulu-subjekti eli Katseen muodostama kuvaelma. Näiden välissä on *écran* (valkokangas tai kuvataso). Katse on asetettu valopisteen paikalle. Kolmannessa kuvioissa nämä kaksi kolmiota asetetaan päällekkäin, jolloin toinen kolmio rajoittaa ensimmäistä. Päällekkäin sijoittuvasta taulusta ja geometrisesta pisteestä on tullut representaation subjekti, joka näkee sosiaalisesti määrittyvän kuvan. Representaation subjekti on rakentunut ja olemassa vain suhteessa Katseeseen, joka kuvaa objektin ja valopisteen risteämäkohtaa, jotain silmän ulkopuolella. Tämän Katseen ja representaation subjektin välissä on *écran*, jonka läpi katsominen ja katseen kohteena olemisen välittyvät. Lacanin Katse on siis yhtäältä se paikka, josta valo heijastuu silmiimme ja

toisaalta ”toisten läsnäolo sinänsä”, mikä voidaan ymmärtää symbolisen tunkeutumisena visuaalisuuden alueelle. Katse on se tekijä, jonka kautta tulemme näkyviksi sosiaalisten käytäntöjen alaisena spektaakkeleina. Oleminen on nähdyksi tulemista. (Silverman 1996, 132–133, Seppänen 2004, 119–120.) Kuva siis asemoi katsojan paikalleen visuaalisessa maailmassa ja sen symbolisessa rakenteessa.

Écranin voidaankin hahmottaa eräänlaisena kulttuurisesti määrittynyiden visuaalisten hahmojen joukkona, jonka kautta tulemme nähdyiksi. Näiden hahmojen kautta näymme toisille ja itsellemme, mutta ne tarjoavat myös identifikaation kohteita. Ulkopuolelta tuleva katse on se, joka määrittelee meitä kaikkein perustavimmalla tavalla. (Seppänen 2004, 121–122.)

Lacanin teoretisoiman katseen toimintaa voi havainnollistaa selfien, eli omakuvan avulla. Ottaessani itsestäni kuvaa älypuhelimella julkisella paikalla tunnen katseen vaikutukset monella tasolla. Käänän puhelimen etukameran osoittamaan itseäni, ja näen kuvani peilikuvana puhelimen ruudulla. Tämä kuva vastaa sitä, miten näen itseni peilistä, mutta ei sitä, miten muut näkevät minut. Katson itseäni puhelimen kameran kautta, ja näen kuvani katsomassa kameraa. Kuva asemoituu visuaaliselle kentälle. Kuva on se, joka katsoo. Valokuvia katsoessamme kuva asemoi katsojan kameran paikalle.

Puhelinta ja asentoani käänneillen yritän etsiä sopivaa kuvakulmaa selfielleni. Kuvan ottaminen tekee minut tietoiseksi itsestäni ja ulkonäöstäni. Psykoanalyttisin termein yritän mukauttaa itseni Toisen määrittämiin visuaalisiin koordinaatteihin. Haluan olla Katseen kohteena écranin määräämällä tavalla. Etsin ja yritän vangita ideaalikuvaa itsestäni, ja tuntuu, että ihmiset ympärilläni näkevät sen. Ideaalikuvan vangitseminen osoittautuu hankalaksi, ja tiedostan, että muut näkevät senkin. Siksi otan selfien nopeasti, välittämättä tuleeko siitä täydellinen. Yritän piilottaa poseeraukseni, koska on noloa, että yritän niin kovasti. Haluan olla kuvassa, niin kuin minua on opetettu näkymään. Samaan aikaan olen ahdistunut siitä, että olen näin tietoinen omasta kuvastani. Kuvasta tuntuu myös aina puuttuvan jotain. Kuvaa tehdään siis (puutteellisen) Toisen sääntöjen mukaan, Toisen katsoessa ja Toista varten. On kuin en uskaltaisi ottaa visuaalista auktoriteettia omaan kuvaani.

Uzlaner (2017, 283) kiinnittää huomiota siihen, miten selfien kohde ei katso kameran linssiin, kuten perinteisessä valokuvassa. Hän katsoo omaa kuvaansa puhelimen näytöllä. Subjekti katsoo itseään

Toisen katseen läpi. Uzlanerin (emt., 283) sanoin ”hän näyttää koettelevan Toisen katsetta, kuin hänen oma katseensa korvaantuisi puhelimen linssin mustalla pupillilla”. Jos asetamme älypuhelimien Lacanin diagrammiin, se sijoittuu sekä sitä katsovan kuvaajan valopisteen että Katseen paikalle. Kuva, joka ruudulle muodostuu on écran, johon sisältyy kaikki ne näkymisen säännöt, ideaalit ja tavat, joilla representaation subjekti tulee katsotuksi. Écran vaikuttaa myös siihen, miten koen ympärillä olevien ihmisten katseen, kun yritän ottaa kuvaa. Uzlanerin (2017, 285) tavoin voimmekin kysyä, kenet kuvan ottaja näkee älypuhelimien objektiivissa, kenelle hän tätä roolia esittää.

Vaikka Lacan määrittelee katseen myös ”toisten läsnäoloksi sinänsä”, se edeltää kaikkia katsomisen hetkiä, hieman samaan tapaan, kuin kieli edeltää subjektia ja antaa tälle avaimet olemassaoloon merkitysten maailmassa. Katse on symbolisen ilmentymä visuaalisuuden kentällä. On huomioitava, että toisin kuin Sartren katse, Lacanin katse ei tuomitse, luo tai dominoi. Se on järjestelmä, joka yksinkertaisesti laittaa näkyville. Katse ei päätä, millainen kuva on tai mitä merkitystä omalla kuvallamme on. Nämä merkitykset ovat kulttuurisesti määrittyneen écranin jäsentämiä. (Silverman 1996, 168.)

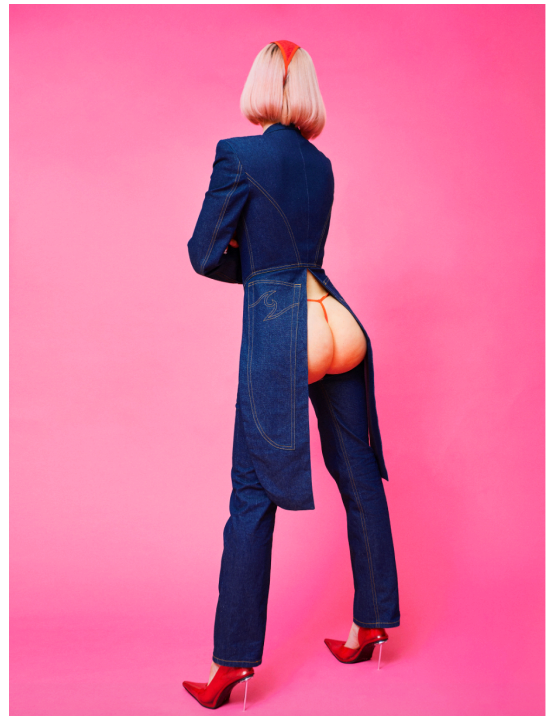
Selfiä ottaessamme meidän ei olekaan pakko toimia kulttuurisesti hyväksytyillä tavoilla. Seppänen (2004) huomauttaa, että Lacanin mukaan ihminen pystyy erottamaan toisistaan hänen olemassaolonsa ja sen visuaalisen hahmon. Écran on se välityksen paikka, jossa Katseelle voi näyttäytyä. (Emt., 122.) Selfien kohdalla mieleen tulevat esimerkiksi Iiu Susirajan tai Arvida Byströmin omakuvat (kuva 3 ja kuva 4), jotka pakottavat katsojan kiinnittämään huomion näkymisen tapojen rajoihin ja kulttuurin vaikutukseen. Byströmin yliseksuaaliset kuvat liioittelevat vallalla olevaa tapaamme näkyä ja katsoa niin pitkälle, että écranin rajat käyvät ilmeiseksi. Susiraja provosoi katsojaa kaunistelemattomilla valokuvillaan, jotka eivät istu vallalla olevaan visuaaliseen järjestykseen.

Identiteettiämme määrittää katsomisen ja kulttuurisen katseen peli. Katsomme ja tulemme nähdyksi tiettyjen reunaehtojen ja määritteiden puitteissa. Peilivaiheessa subjekti voi onnistuneesti väärintunnistaa itsensä ainoastaan siinä tai niissä kuvissa, joiden kautta hän on kulttuurisesti ymmärretty (Silverman 1996, 18). Visuaalinen auktoriteetti on suurimmalta osin kulttuurisella katseella, joka on olemassa jo ennen käsitystämme itsestämme. Écran on olemassa ennen ruumista, joka ”valokuvataan” sen läpi. Emme siis ikinä tule ”valokuvatuksi” niin sanotusti itsenämme, vaan

niissä muodoissa, jotka écran on meille määritellyt. (Silverman 1996, 19) Tähän écranin erilaisten näkyvyyksien spektriin sijoittuvat myös kulttuurisia käytäntöjä kyseenalaistavat näkyvyyden muodot.



Kuva 3. Fun, sand and sun. Iiu Susiraja, 2018.



Kuva 4. Arvida Byströmin Instagram-tili, 2018

Katseen, representaation subjektin ja écranin suhteiden merkitystä valokuvien analyysille voi hahmottaa kääntämällä Lacanin diagrammin tavoin katsomisen kohteen ja katsojan kirjaimellisesti ympäri, kysymällä, miten kuvat katsovat meitä. Houkuttelevien mainoskuvien kohdalla meitä katsoo yleensä se écran, jonka kautta haluamme identifioitua, osin tiedostaen ja osin tiedostamatta. Näihin kuviin usein tiivistyvät ne kulttuurisesti määräytyneet näkymisen tavat, jotka olemme omaksuneet heti lapsena merkityksien maailmaan astuttuamme. Tässä valokuva toimii kuin kaunistava suodin älypuhelimessa. Se antaa kuvan kohteelle ne kulttuuriset ominaisuudet, jotka määrittävät tämän paikan näkyvyyden kentällä. Älypuhelimeen koodattu ihoa silittävä kauneussuodin ei paranna selfietä ottavan ihoa, mutta se kertoo hänelle, mitä tältä puuttuu ja mitä tämän tulee tavoitella.

Kun kuolemaa käsittelevä valokuva aiheuttaa meissä hylkimisreaktion, voimme ajatella, että myöskään kuva (tai sen paikalla oleva Katse) ei halua katsoa meitä takaisin. Toisin sanottuna écran, jonka läpi Katse meidät valokuvaa, ei ole yhtenevä Toisen halun kanssa. Se ei noudata niitä opittuja käytäntöjä, joiden kautta hahmotamme oman itsemme ja tulemme yleensä nähdyiksi. Valokuvan

écran ei niin sanotusti asetu Toisen halun linjaan. Kulttuuristettu Écran sanelee kyllä ehtoja näkyvyydellemme ja kuvalliselle identifikaatiolle, mutta se mahdollistaa myös vastarinnan (Seppänen 2008, 125). Tämä vastarinta mahdollistaa muutoksen. Esimerkiksi muodin kohdalla on mielenkiintoista, miten jokin useimpien mielestä hirvittävä tai epäsopeva tapa pukeutua voi lyhyessä ajassa muuttua hyväksytyksi tavaksi ”tulla valokuvatuksi”. Reagoimme tähän vastarintaan erilaisilla tavoilla erilaisissa tilanteissa. Kuolemaa käsittelevien valokuvien kohdalla olemme valmiimpia hyväksymään kuolleen kuvan keskitysleirimuseossa kuin sanomalehden sivuilla. Taidenäyttelyssä kuva voi järkyttää, mutta sen kontekstissa olemme usein valmistautuneet siihen, että taiteessa kulttuurisia konventioita ravistellaan.

Maija Tammen kuvien maailma on hyvin kaukana omasta ideaalikuvastamme. Kuvat katsovat meitä kuin merkitysten takaa. Ne kääntävät katseen sisällemme, kirjaimellisesti. Tämä sisä- ja ulkopuolen nurinkääntäminen kiinnittää huomion siihen, kuinka olemassaolomme perusta on vaikea sulattaa osaksi todellisuutta. Näiden kuvien välittämä todellisuus itsestämme on painettu yhteiskunnassamme reaalisen mahdottoman alueelle. Kuvat itsessään eivät saa meitä kohtaamaan tätä mahdotonta umpikujaa, mutta ne antavat vihjeitä sen olemassaolosta ja horjuttavat sitä kokemusta, joka meillä on itsestämme.

Katse on osa samaa imaginaarisen, symbolisen ja reaalisen rakennetta, josta aiemmissa luvuissa on kirjoitettu. Myös sen perimmäisenä voimana on puute ja halu. Ulkoapäin tuleva Katse (gaze) ei ainoastaan rakenna subjektia tauluna tai spektaakkelinä ja anasta tämän omalta katsomiselta (look) sen herruutta, vaan myös paljastaa, että subjekti säilyttää itseään halun funktiossa. Halu visuaalisella kentällä pohjautuu samalla tavalla symboliseen kastratioon ja sen aiheuttamaan puutteeseen kuin muillakin subjektin rakentumisen osa-alueilla. Kuten aiemmin olen periaatetta havainnollistanut, ilman yhtä ei ole toista, ja kahta ei ole ilman niitä halkovaa rakoa. Raon tyhjiys on ehto koko subjektille. Tämä puute koodautuu sosiaalisesti tavoilla, jotka aiheuttavat eräänlaisen taakan subjektille. Koodautuminen määrittelee sitä, miten näemme esimerkiksi muut ihmiset. (Silverman 1996, 168–169.) Koska psyyke ja tiedostamaton on rakentunut kielen lailla, se perustuu pois sulkemisen logiikkaan, joka jättää aina jotakin symboloimatta. Kun psyyke yrittää päästä irti taakastaan, se pyrkii ulkoistamaan ja vieraannuttamaan sen, mitä se ei voi hyväksyä itsessään; puutteen ja oman alistusuhteensa katseeseen (emt., 169). Subjektin kahta kuolemaa käsittelevässä luvussa pohdin sitä, kuinka Maija Tammen kansantautikuvat vaativat jotain loputtomasti, mutta vastaus on aina puutteellinen. Näissä kuvissa Katseen säälimättömyys ja écranin riittämättömyys

suhteessa elämämme joihinkin ulottuvuuksiin käy ilmeiseksi. Tammen kuvat tekevät näkyväksi sen perimmäisen puutteen, jolle subjektin olemassaolo perustuu. Vaikka kuinka yritämme merkityksellistää maailmaa, ja nähdä itsemme eheinä kuvina, koostumme lihasta, verestä ja prosesseista, joiden tarkoituksena ei ole muu kuin suodattaa ravinteita ja lisääntyä.

Riippuvaisuutemme Toisesta sekä Toisen vajavaisuus paljastuvat.

Katse on siis jotain, joka vaatii. Hieman kuin yllä kuvatut biologiset kehon prosessit, se toimii säälimättömästi ja loputtomasti. Katse sijoittuu reaalisen rekisteriin ja on pohjimmiltaan samaa materiaalia kuin kuolemanvietti. Sitä ei voi formuloida eikä representoida, mutta se on kuitenkin läsnä kuvassa. Katseen läsnäolo kuvassa on erilaisten representaation muotojen, eli écranin predikoima. (Biberman & Sharon-Zizzer, 2017, 122.) Écran voidaan nähdä eräänlaisena imaginaarisen ja symbolisen rekisterin yhteenkutoutumana. Se tilkitsee aukkoja, joista Katse tihkuu läpi ja samalla antaa meille tason, jota katsoa. Tämän tilkitsemistyön materiaalina ovat erilaiset fantasiat ja imaginaariset rakennelmat.

Kun tarkastellaan kuolemaa käsitteleviä valokuvia, jotka ovat usein vaikeita katsoa ja sisäistää, on otettava huomioon ne tavat, joilla subjekti suojaa itseään kuvilta, joihin on vaikea identifioitua. Rakentuessaan subjekti hankkii itselleen fantasmaattisen identiteetin pystyäkseen täyttämään aukon, josta halu rakentuu. Tästä yksi esimerkki on peilivaihe, jossa subjekti väärintunnistaa itsensä kuvassa. Väärintunnistus ei hyväksy peilissä rakentuvan kuvan toiseutta tai ulkoisuutta. Katsomisen logiikka on yleensä kolonisoivaa eikä meidän ole helppoa hyväksyä toiseutta, ellemme pysty liittämään sitä osaksi sitä, mitä me emme ole, tai ellemme nosta sitä esimerkiksi fetissin asemaan. Tällaiset katsomisen mekanismit perustuvat omistavaan asenteeseen, joka on osin kulttuurisesti rakentunut. (Silverman 1996, 169.) Silverman on kehittänyt rakentavan katsomisen (look) teoriaa, joka mahdollistaisi vieraiden kuvien hyväksymisen. Hän etsii tapaa, jolla subjekti, jolla on vaikeuksia hyväksyä toiseus muissa ja itsessä, voisi suhtautua vieraisiin kuviin rakentavalla tavalla (emt., 170). Palaan Silvermanin ideaan seuraavissa kappaleissa analysoidessani kuolemaa käsitteleviä valokuvia.

5 KUOLEMAN VALOKUVAT

”Tämä kuva sisältää arkaluontoista sisältöä, jonka jotkut voivat kokea loukkaavaksi tai häiritseväksi.” Viesti tulee vastaan Instagramissa World Press Photo -valokuvakilpailun tilin julkaisun kohdalla. Tiedän kokemuksesta, että kuva esittää hyvin todennäköisesti väkivallan uhreja, mahdollisesti kuolleiden kuvia. Vaikka en ole sillä hetkellä erityisen kiinnostunut tällaisten kuvien katsomisesta, koen tarvetta nähdä ne. Moni varmasti tunnistaa tilanteen, jossa esimerkiksi inhottavaa kohtausta elokuvassa tai ällöttävää valokuvaa katsoo sormien lävitse, puoliksi suljetuilla silmillä tihrustaen – kuin valmiina kavahtamaan inhottavaa näkyä. Onko tällainen katsomisen tarve pelkkää uteliaisuutta? Miksi haluamme nähdä asioita, jotka koemme ikäviksi, loukkaaviksi, iljettäviksi tai ahdistaviksi?

Psykoanalyttisessa teoriassa yhden selityksen tälle halulle tarjoaa kuolemanvietti. Žižek käyttää termiä viitatessaan tyhjiöön (reaaliseen), joka on symbolisen todellisuuden perustana, halkeamana subjektin välissä sekä sen toimintaan. Žižekin mukaan (kuoleman)vietti voidaan ymmärtää eräänlaisena prosessin itsensä toistuvana takaisin kuroutumana, jonka tavoitteena on paljastaa tyhjiys, jonka paikalla se itse seisoo. Tällaisen itseään toistavan prosessin avulla kuolemanvietti tekee halun mahdolliseksi. (Butler & Stephens 2013, 352.) Kaiken pohjalla on siis hänen mukaansa poissaolo tai tyhjiys. Subjektilla on eräänlainen tarve toistaa ja simuloida kohtaamista poissaolon kanssa. Žižekin (2007, 34–35) mukaan hysteerinen subjekti kyseenalaistaa toistuvasti esimerkiksi oman symbolisen määritelmänsä kysymällä Toiselta ”Miksi olen sitä, mitä sanot minun olevan?” Subjektilla on jokin määrittelemätön halu palata oman olemassaolonsa tyhjyyden reunamaille. Tätä halua kutsutaan usein Freudiin nojaten kuolemanvietiksi.

Freudin mukaan poissaolon simulointia tapahtuu jo lapsena ja koko tähän toimintaan liittyy myös eräänlainen nautinto. Hänen teoksensa *Beyond The Pleasure Principle* (1961, 6–11) kuuluisassa toisessa luvussa Freud kuvailee puolitoistavuotiaan lapsen leikkiä, jonka Freud yhdistää tähän poissaolon ja läsnäolon dynamiikkaan. Freudin esittelemällä puolitoistavuotiaalla lapsella oli tapana ottaa tavaroita ja heittää niitä ympäri asuntoa: sängyn alle, nurkan taakse ja niin edelleen – paikkaan, jossa tavarat olivat hänen katseeltaan piilossa. Kun esineet olivat kadoksissa, lapsi toisti innostuneena äännettä ”o-o-o-o”, jonka lapsen äiti ja Freud tulkitsivat viittaavan saksankieliseen sanaan *fort*, eli poissa. Kun lapsi sai esineen takaisin itselleen, hän tervehti sitä innostuneesti huudahtamalla ”da”, eli täällä. Freudin mukaan tämä peli simuloi äidin tai isän poissaoloa, ja

toisaalta sitä lupaus, jonka väliaikaisesti poissa ollut äiti tai isä antaa: Hän tulee lopulta takaisin ja takaa lapsen elämän jatkumisen. Mielenkiintoisinta Freudin huomiossa on kuitenkin se, että lapsi nauttii pelistään. Miksi lapsi, jolle huoltajan poissaolo on pohjimmiltaan traumaattinen elämän ja kuoleman kysymys, haluaa toistaa tätä inhottavaa tilannetta leikissään? Yksinkertainen vastaus on esineen tyydyttävässä paluussa, mutta Freud menee pidemmälle. Varsin usein leikki sisälsi ainoastaan pelin ensimmäiseen vaiheeseen, poissaolon, ilman esineen saamista takaisin. Freud epäilee, että objektin heittäminen ”pois” saattaa tyydyttää lapsen tukahdutettua halua kostaa hänen äidilleen tämän poissaolosta. Peli olisi uhmaa: ”Selvä sitten, mene pois! En tarvitse sinua. Lähetän sinut itse pois” (emt., 10).

Freud myöntää tekstissään, että hänen tulkintansa on vain yksi mahdollinen selitys, eikä tätä selitystä tarvitse ymmärtää täysin kirjaimellisesti. Se kuitenkin avaa erittäin kiinnostavia näkökulmia, kun pohditaan sitä, miksi haluamme nähdä jotain, joka voi järkyttää meitä. Freud muistuttaa, että myös aikuiset nauttivat toistuvasti esityksistä, jotka ovat kivuliaita katsoa. Hän päättää luvun ajatukseen siitä, kuinka edellä kuvatun lainen nautinto on jotain primitiivistä, mutta kuitenkin riippuvaista mielihyväperiaatteesta. (Emt., 11.)

Lacanilaisittain uhma, jota Freud kuvaa, suunnataan Toista, koko symbolista järjestelmää kohtaan. Vaikka Toinen on olemassaolomme perusta, meillä on tarve uhmata sitä ja palata olettamaamme ”alkuperäiseen” muotoon. Toisen olemassaolo itsessään tarkoittaa, että sen poissaolokin on mahdollinen. Jos on syy ja seuraus, tulee niiden välissäkin olla jotain, joka näiden suhteen mahdollistaa. Lacan (1973, suom. 2004, 53–54) kutsuu tätä pakottavaa ja jatkuvaa takaisinkiertymää sanalla *automaton*. Se on merkkien, joiden kautta näemme itsemme mielihyväperiaatteen kautta hallittavan, vaatimus. Leikin esine voidaan Lacanin (2004, 62) mukaan ymmärtää hänen termistössään nimellä objet petit a. Se on objekti, jonka poissaoloon subjekti asemoi oman halunsa. Se on saavuttamaton, ja siksi välttämätön toiston moottori subjektin taustalla. Bibermanin ja Sharon Zisserin (2017) mukaan tämä häiriö, tai repeämä, joka on välttämätön subjektin toiminnalle, juontaa juurensa toistoon kielen struktuurissa. Se, mitä subjekti toistaa ei ole hänen onnistumisensa (mielihyvä huoltajan paluusta), vaan hänen virheensä. Lacan lukee Freudin tarinan kuvauksena symbolisen toiminnasta, eli representaatioista ja siten kielestä. (Emt., 19.)

Ahdistavien kuolemaa käsittelevien valokuvien kiehtovuutta voi selittää eräänlaisena kaksinkertaisena fort-da -leikkinä. Jo valokuva itsessään, epävakaana representaationa, on edellä kuvatun lainen leikki. Kun valokuva esittää kuolemaa, loputonta poissaoloa, se antaa materiaalisena ja indeksisenä objektina vaikutelman tämän poissaolon läsnäolosta. Vaikka koemme tämän kohtaamisen symbolisen todellisuutemme kautta – muuhun meillä ei ole pääsyä – on se silti eräänlaista nautinnollista uhmaa koko olemassaolomme rakennetta vastaan.

Kuten aiemmin mainitsin, on muistettava, että tämä ”puhdas elämä” kuoleman takana, jota kaipaamme, ei ole mikään perimmäinen olemus. Symbolinen itse avaa haavat, joita se yrittää takautuvasti parantaa. (Žižek 2013, 145–146.) Ajatus viittaa myös yllä kuvattuun Freudin havaintoon siitä, kuinka poissaolon nautinto on samaan aikaan riippuvainen mielihyväperiaatteesta, mutta myös jotain primitiivistä. Einsteinin suhteellisuusteoriassa massa (tai energia) aiheuttaa aika-avaruuden kaareutumaa. Lacanin subjektille symbolinen on tuo massa, ja reaalin on kaareutuva aika-avaruus, joka on massan, eli symbolisen vaikutuksesta muovautunut.

Niin sanottu primitiivisyys ja kielellisesti rakentunut todellisuus ovat toisiinsa kietoutuneet, eikä niitä tarvitse ymmärtää täysin toisiaan pois sulkevinä asioina. Žižekä vapaasti suomentaen ”vietti on halun avaruuden kaareutuma” (emt., 179). Kuoleman valokuvien katsomisen nautinto liittyy tähän subjektin toistavaan luonteeseen, jossa poissaolo on yhtä aikaa kauhistuttavaa ja kiehtovaa. Freudin tulkinnan mukaan fort-da -leikki simuloi mielihyvää, joka liittyy poissa olleen hoivaajan paluuseen. Poissaolon simulointi, oli se sitten kuolevaisuuden kokemus valokuvan katsomisen kautta, tai mahan pohjaa muljauttava tunne jyrkkien rappujen yläpäässä, on eräänlaista jatkuvaa turvajärjestelmän testausta, joka tuottaa meille mielihyvää. Tämä turvajärjestelmä on se ainoa todellisuus, jonka pystymme todella hahmottamaan, mutta se on itsessään puutteellinen. Toinen antaa lupauksen eheydestä, mutta sen topologia, tarve, draivi, vietti, perustuu Toisen itsensä aiheuttamaan kaareutumaan, kuiluun ja tyhjyyteen. Vapautuminen symbolisesta järjestelmästä houkuttaa ja kauhistuttaa.

5.1 Valokuvien analyysi

Tutkimus, jossa yritetään vastata siihen, miten yksittäinen representaatio toimii tiedostamattomalla tasolla vaatii tutkijalta rohkeiden johtopäätösten tekemistä. Valokuvat ovat luonteeltaan tulkinnanvaraisia ja monimerkityksisiä, eikä kuvien vaikutusta katsojaan voi arvioida objektiivisesti

psykoanalyttisen luennan kautta. Seuraavissa luvuissa tekemäni valokuva-analyysi on työkalu, jonka avulla yritän ymmärtää ennen kaikkea subjektia ja ihmistä.

En ota analyysissani huomioon valokuvan esityskontekstia tai tuotantoa. En kiinnitä huomiota esimerkiksi siihen, miten valokuvan katsominen sanomalehden sivulla, raflaavien otsikoiden saattamana eroaa hienovaraisesta esillepanosta taidemuseossa. En arvioi myöskään sitä, miten valokuvat on otettu vastaan, muuten kuin taustoittavana tietona. Kuten suuren teorian kritiikkiä koskevassa osiossa mainitsin, tällainen tuotannon ja vastaanoton unohtava lähestymistapa sisältää riskinsä. On vaara, että tutkimuskohteesta nousevat esiin vain ne piirteet ja merkitykset, jotka tukevat valittua teoriaa (Seppänen 2005, 71).

Valitsin katsottavakseni valokuvia, jotka esittävät todellisia ihmisiä, paikkoja ja tilanteita. Vaikka en keskity kuvien julkaisukontekstiin, otan huomioon, mitä valokuvan esittämästä tilanteesta kerrotaan, koska se muuttaa tapaa, jolla katsomme valokuvaa ja miten sitä tulkitsemme. Olen rajannut esimerkkikuvista pois tyystin lavastetun valokuvataiteen ja kuvituskuvan, sillä olen kiinnostunut valokuvista, joiden vaikuttavuus perustuu osin niiden dokumentaariseen luonteeseen.

Katson seuraavaksi kahta erilaista valokuvateosta, jotka kertovat kuolemasta eri tavoin.

Ensimmäisenä keskityn Eddie Adamsin kuuluisaan Vietnamin sotaa käsittelevään lehtivalokuvaan, jossa poliisipäällikkö teloittaa Vietkong-taistelijan. Kuva on otettu täsmälleen teloitettun kuoleman hetkellä, ja se pysäyttää ajan harvinaislaatuksella ja häiritsevällä tavalla. Adamsin valokuvan on nähty vaikuttavan aikanaan koko Vietnamin sodan vastaiseen liikehdintään (Hamilton 1989, 171). Valokuvan analyysin kautta pystyn pohtimaan muun muassa sitä, miksi haluamme katsoa kuolemaa käsitteleviä valokuvia, ja millaisilla tavoilla kyseinen valokuva haastaa katsojaansa käsittelemään yhtäältä omaa kuolevaisuuttaan ja toisaalta kyseenalaistamaan sitä (amerikkalaista) fantasiaa, joka tukee Vietnamin sodan ideologista pohjaa.

Toinen teos, jota analysoin on saksalaisen valokuvaajan Walter Schelsin kuvasarja, jossa hän on kuvannut ihmisiä ennen ja jälkeen kuoleman. Näissä kuvissa näen mahdollisuuden pohtia sitä, millaisia mahdollisuuksia kuvat antavat katsojan identifikaatiolle kuvien kohteiden kanssa. Valokuvat näyttävät konkreettisesti sen muutoksen, joka kasvoissa tapahtuu kuoleman jälkeen. Schelsin töiden kautta yritän pohtia sitä, millaisella tavalla vaikeita tai epämiellyttäviä aiheita käsittelevät valokuvat voivat mahdollistaa niin sanotun *heteropaattisen identifikaation*, jossa katsoja

ei ainoastaan torju toista, tai hyväksy tätä alisteisena itselle, vaan pystyy samaistumaan toisen kanssa arvostavasti. Käytän apunani Kaja Silvermanin ajatusta produktiivisesta katseesta sekä toistosta heteropaattisen identifikaation apuna.

5.2 Kuoleman kuolematon hetki



Kuva 5. Nguyen Ngoc Loan, Etelä-Vietnamilainen poliisipäällikkö teloittaa Vietkong-taistelija Nguyen Van Lemin Saigonissa 1. helmikuuta 1968. Eddie Adams/Associated Press.

Associated Press -kuvatoimiston valokuvaajan Eddie Adamsin kuva, jossa Vietnamilainen poliisipäällikkö Nguyen Ngoc Loan teloittaa vangiksi otetun Vietkong-taistelija Nguyen Van Lemin, on yksi kuuluisimmista Vietnamin sodan kuvista. Valokuva on sotakuvauksen klassikko, ja sitä on useasti käytetty esimerkkinä siitä, kuinka valokuva voi näyttää sodan julmuudet ja muuttaa historian kulkua. (Hamilton 1989, 171) New York Times artikkelin (Winslow 2014) mukaan Associated Pressin kuvatoimittaja Horst Faasin mielestä valokuva on ”täydellisin uutiskuva, jota hän on nähnyt 50-vuotisen kuvatoimittajan uran aikana.”

Valokuvan suuri suosio on johtanut sen kierrättämiseen uudelleen ja uudelleen erilaisissa journalistisissa jutuissa, dokumenteissa, elokuvissa ja julisteissa. Kuvasta on tullut yksi Vietnamin sodan symboleista, ja siihen on aikojen saatossa liitetty monia merkityksiä. Valokuva on ritualisoitunut. Se on kasvanut itseään suuremmaksi suodattuessaan yhteisen muistin läpi. (Hamilton 1989, 172) Kun katson Adamsin valokuvaa psykoanalyttisten käsitteiden kautta, haluan kuitenkin riisua siltä kulttuuriset merkitykset, joita se on jälkikäteen saanut. Katson valokuvaa ennen sen uudelleentuotantoa, ja erittelen sitä, millainen on kuvan katsomisen psyykkinen kokemus. Otan huomioon kuvasta annetut tiedot, mutta en ole kovin kiinnostunut siitä, miten kuva lopulta vaikutti Vietnamin sodan vastaiseen liikkeeseen. Valokuvan vastaanotto kuitenkin kertoo, että se on ollut merkittävä sen katsojille ja poliittiselle liikehdinnälle. Vastaanottoon ja käyttöön vaikuttaa kuvan psyykkisen kokemuksen lisäksi myös median sille antamat merkitykset, yhteiskunnallinen tilanne sekä valokuvan uudelleenkäyttö. Kontekstiin liittyvien vaikutusten perkaaminen ei ole tämän tutkielman tarkennuspisteessä, mutta palaan aiheeseen pohdintaosiossa. Haluan psykoanalyttisen teorian keinoin etsiä Adamsin valokuvasta niitä seikkoja, jotka mahdollisesti edesauttoivat ja edistivät valokuvan nousemista näin merkittävään asemaan. Mitä valokuva voi kertoa subjektista, joka sitä katsoo?

Adams on vanginnut valokuvaansa harvinaisen tilanteen, ja sen täsmällinen hetki on hyvin epätodennäköistä saada vangittua valokuvaan. Samoin kuin Hamilton (1989, 172) omassa artikkelissaan tekee, huomioin ensimmäisenä, että teloittajan asento ja teloitettun ilme viittaavat siihen, että laukaus on jo ammuttu. Kuvassa ei silti näy verta tai muita ruumiillisten vaurioiden merkkejä. New York Times kertoo, että rikosteknisen analyysin mukaan valokuva on otettu tismalleen sillä hetkellä, kun luoti on vielä teloitettavan vangin pään sisällä (Winslow 2014). Kamera on vanginnut hetken, jossa teloitettava Lemi on elämän ja kuoleman rajalla.

Monissa kuolleita esittävässä valokuvissa kaikkein kiinnostavinta ja kohahduttavinta on se, mitä ennen kuvan ottamista tapahtui. Adamsin valokuva avautuu kuitenkin ennen kaikkea tulevaisuuteen. Se pakottaa katsojan ajattelemaan luotia, joka kiittää vangitun Lemmin kallon sisällä. Hänen kasvojensa ilme kertoo reaktiosta osumaan tai laukauksen ääneen. Lemi on elävä, mutta jo auttamattoman kuollut. Katsoja näkee ihmisen, joka kuuluu ikään kuin näille molemmille alueille. Valokuva aukeaa tulevaisuuteen, tuohon millisekuntiin, jossa luoti purskahtaa ulos teloitettun ohimosta. On vaikea olla lukematta tilannetta ajassa eteenpäin.

Kuten valokuvan luonnetta käsittelevässä luvussa mainitsin, Roland Barthes (1985) löytää Punctumin, eli sen jonkin, joka voi herättää valokuvan katsojassa ajan rajallisuuden ja oman kuolevaisuuden kokemuksen, ensin valokuvan häiritsevistä yksityiskohdasta, ja sen jälkeen valokuvan aikaan sidotusta luonteesta, joka voi herättää katsojassa jopa oman kuolevaisuuden kokemuksen. Nämä ominaisuudet kuuluvat Barthes'n mukaan valokuvaan mediumina. Jokainen valokuva on katsojan oman kuoleman merkki. Nämä aikaan ja materiaalisuuteen liittyvät valokuvan ominaisuudet näkyvät Adamsin valokuvassa erityisen ilmeisellä tavalla. Roland Barthes'n käsitteitä käyttäen valokuvan Punctum, löytyy Adamsin valokuvassa sekä ajan kokemuksesta että häiritsevistä visuaalisista yksityiskohdista.

Studiumin, eli valokuvan konventionaalisten ja opittujen visuaalisten järjestysten valossa luodin, tai pikemminkin sen osuman, näkymättömyys häiritsee. Yleensä näemme kuolleet valokuvissa kuolleina, mutta emme näin täsmällisesti kuoleman hetkellä. Usein jos valokuva esittää kuolevaa henkilöä, katsoja joutuu tulkitsemaan kuvaa varsin pitkälle tulevaisuuteen nähdäkseen tämän. Tällaisissa valokuvissa näytetään esimerkiksi haavoittuneita tai sairaita ihmisiä. Elokuville kuoleva hahmo on yleinen näky, mutta näihin kuviin kuuluu olennaisena osuman jälki, esimerkiksi veri, joka purskahtaa dramaattisesti luodin voimasta tai vähintään punaa kuolevan vaatteet. Usein osuman vaikuttavuutta korostetaan tehokeinoilla, kuten hidastuksilla ja lähikuvilla. Adamsin valokuvan häiritsevin yksityiskohta on kuitenkin tämän yksityiskohdan poissaolo.

Adamsin valokuvassa voi siis nähdä molemmat Barthes'n Punctumin tasot. Visuaalinen ja hetkeen perustuva yksityiskohta sekä mediumin aikaan ja materiaalisuuteen perustuva ajan rajallisuuden kokemus toistavat kuolemaa kahdella tasolla. Punctumin ja Studiumin käsitteet voidaan nähdä myös Lacanilaisten olemassaolon rekistereiden, imaginaarisen, symbolisen ja reaalisen kautta. Rekistereiden kautta voin helpommin tarkastella Punctumeiden psykoanalyttista merkitystä.

Vaikka Barthes'n *Valoisan huoneen* (1985) sisällä on ristiriita kertojan subjektiivista ja ”primitiivistä kokemusta” painottavan otteen ja psykoanalyttisen perinteen kanssa, hänen tulkintansa ovat velkaa Lacanille ja Freudille. *Valoisa huone* avautuu psykoanalyysin suuntaan erityisesti Lacanilaisen *Tuchén* käsitteen kautta. (Seppänen 2014, 170–171.) Barthes (1985, 10) mainitsee Lacanin ja Tuchén teoksensa ensimmäisillä sivuilla kuvatessaan kokemusta valokuvan edessä:

”Valokuvassa tapahtuma ei koskaan muutu toiseksi: hakemastani korpuksesta joudun siinä aina takaisin yhteen näkemääni ruumiiseen: se on ehdotonta erityisyyttä, kaikkivaltiasta satunnaisuutta, raskasta ja jotenkin typerää; tämä (tämä valokuva, ei Valokuva ylipäättään), lyhyesti: kuten Lacan sanoo, *Tuché*, Tilanne, Kohtaaminen, Todellisuus uupumattomassa ilmaisussaan.”

Barthes’lla valokuvan erityinen yksityiskohtaisuus ja ajallinen tarkkuus palautuu loputtomaan ”yhteen näkemääni ruumiiseen”. Valokuva, joka on äärimmäinen ja satunnainen ajan tiivistymä sekä äärimmäinen ja satunnainen kokoelma visuaalisia yksityiskohtia, nousee juuri tästä erityisyydestä johtuen kuvaamaan jotain loputonta, uupumatonta ja ehdotonta. On kuin valokuva kuvaisi jotakin liian tarkasti, se täyttää jopa niitä rakoja, joita symboleiden maailmaan väistämättä jää symbolisen rekisterin pois sulkevan logiikan ansioista. Valokuva menee kielen logiikan yli ja ulkopuolelle.

Seppäsen (2014, 173) mukaan Barthes’n Punctumit, eli valokuvan yksityiskohta ja emanaation tuottama ajan kokemus, liikkuvat Lacanin rekistereiden näkökulmasta reaalisen alueella. *Tuché* on tuon reaalisen, eli mahdottoman, kohtaaminen. Studium, eli kuvanlukemisen käytännöt, sen sijaan kuuluvat symbolisen alueelle. Ne ovat sosiaalisesti rakentuneita katsomisen tapoja. Pystymme sanoittamaan, mitä kuvassa on. Kuten Lacanin rekistereitä kuvaavassa luvussa kerroin, reaalinen on jotain sellaista, joka pakenee symbolisointia tai jotain, jota ei ole vielä symboloitu. Se uhkaa subjektin eheyden kokemusta. Reaalinen häiritsee sekä eräänlaisena alkuperäisenä jäsentämättömänä kaltaisuutena, jota ei voi koskaan täysin symboloida että symbolisen kastration jälkeensä jättämänä ylijäämänä.

Hieman yksinkertaistaen voi ajatella, että Barthes’n Punctum yksityiskohtana kuvaa sen fantasian rikkoutumista, joka on subjektin imaginaarisen identifikaation ylijäämä. Se kiinnittää huomion kuvaan, jossa kaikki ei ole kohdallaan, ja tuottaa näin huolen kuvan eheydestä. Punctumin ajallinen, eli kuolevaisuuden efektin aiheuttava muoto puolestaan kuvaa symbolisen identifikaation tuottaman ylijäämän fantasian rikkoutumisen uhkaa. Kuten Žižek (2011, 216) huomauttaa, symbolisen järjestyksen olemassaolo itsessään mahdollistaa sen ”radikaalin poispyyhkimisen mahdollisuuden”. Valokuva ”ehdottomassa erityisyydessään” menee tämän symbolijärjestyksen ohi, ympäri ja läpi. Kuva kertoo enemmän kuin tuhat sanaa, se kertoo näennäisessä yksinkertaisuudessaan liian paljon,

eikä suostu täysin palautumaan kielen logiikkaan. Näin valokuva muistuttaa Žižekin mainitsemasta poispyyhkimisen mahdollisuudesta, merkityksen kuolemasta.

Valokuvien ajallisen ulottuvuuden ja indeksisyyden paradokseja erittelevässä artikkelissa myös de Duve (1978) esittää, että snapshot-valokuvan (kuten Adamsin lehtikuvan) vaikuttavuuden kohdalla kyseessä on tiedostamattoman tunteellinen ja fenomenologinen vaikutus ulkoiseen maailmaan, ei ainoastaan sen kielelliseen rakenteeseen. Hän liittää tämän vaikutuksen Barthes'n tapaan valokuvan indeksiseen luonteeseen, mutta myös siihen, miten valokuva aktiivisesti osoittaa kuvasta tietyn valitun kohteen muun muassa tarkennuksen ja kuvakulman avulla. (Emt., 118–119.) Myös Seppänen (2014, 174) kiinnittää huomion siihen, miten valokuvassa ”materiaalinen todellisuus ikään kuin valuu symbolisen alueelle, hämmentää sitä, aiheuttaa epäterävyyttä. Materiaalisen ja symbolisen kohtaamisessa avautuu kokemuksellinen tila, jota ei voi selkeästi merkityksellistää loppuun saakka, ja jossa länsä- ja poissaolo sekoittuvat toisiinsa.”

Lacanin mukaan ihminen kehittyy subjektiksi, kun lapsi antautuu Toiselle, eli hyväksyy symbolisen järjestelmän määrittelemään itseään, kokemustaan ja halujaan. Vieraantumisen vastapainoksi Toinen antaa lupauksen eheydestä symbolisessa todellisuudessa ja ottaa siitä vastuun. Lapsi hyväksyy epätäydellisen ja ulkopuolisen kielen tavaksi ilmaista omia tarpeitaan ja asettua subjektiksi maailmaan. (Finck 1997, 49.) Valokuvan ytimessä on kuitenkin jotain reaalista, symbolointia vastustavaa, joka horjuttaa uskoa tähän Toisen lupaukseen. Seppäsen (2014, 175) mukaan valokuvan materiaalinen ydin ei kuitenkaan itsessään ole reaalista, kuuluuhan se materiaaliseen todellisuuteen, mutta ”ytimen liike asettaa valokuvallisen representaation epävakaaseen tilaan, jossa kuvan katsoja ei voi olla varma, katsooko hän esitystä vai kuvauksen kohdetta itseään.”

Adamsin valokuvassa kuvauksen kohde, valokuvaan tallentunut erityinen hetki, on omiaan herättämään katsojassa ajatusketjun, joka korostaa häiritsevää kokemusta valokuvan epävakaa, poissaoloa ja läsnäoloa toistavan luonteen edessä. Kuvaan vangittu hetki korostaa ajan liikettä ja rajallisuutta luodin osuman merkkien poissaolon kautta. Katsoja lukee kuvan omien kokemustensa kautta ja kuvittelee jatkoa tilanteelle. Hän näkee kuvassa teloitetun, joka on kuolemassa. Katsoja osaa lukea kuvasta, että kuoleva on astumassa hetkeen, jossa häntä ei ole. Näin valokuva vihjaa omasta häilyvästä luonteestaan. Hetki on poissa ja läsnä, eikä kuvan tulkitseminen auta purkamaan tätä dynamiikkaa, vaan ainoastaan kiihdyttää sitä.

Valokuvassa luodin osuman jälki, jonka olemme tottuneet näkemään väkivaltavihteessä dramatisoituna ja korostettuna, puuttuu. Symbolinen todellisuutemme osoittaa epävarmuutensa ja riittämättömyytensä tällaisen kauhistuttavan hetken aktualisoituessa valokuvaan, joka mediumina antaa samalla vaikutelman hetken materiaalisesta läsnäolosta. Adamsin valokuva käsittelee mahdottomuutta, jonka nyky-yhteiskunnassamme koemme yleensä ainoastaan kauhistuttavina näkyinä esimerkiksi väkivaltaisissa elokuvissa. Toisin sanottuna on asioita, joita kestämmme ainoastaan fiktiona. (Žižek 2004, 55.) Valokuva kuitenkin lävistää tämän fantasiavälitteisen tavan käsitellä reaalista kuolemaa tekemällä näkyväksi todellisuutemme virtuaalisuuden, sen että todellinen väkivalta ja kuolema ei ole spektaakkelia, jossa maailma toimii elokuvaohjaajan toiveiden mukaan. Toisin sanottuna se paljastaa suhteemme syvimpiin fantasioihimme. Palaan tämän teeman käsittelemiseen tarkemmin seuraavassa luvussa.

Seppänen (2014, 173) huomauttaa Barthes'n ja reaalisen suhdetta pohtiessaan, että reaaliseen kuuluu psyykkisen hajoamisen tunne ja sen pohjalla vaaniva kuolemanpelko. Tulkintani mukaan Adamsin valokuvassa voi siis nähdä Barthes'n molempien Punctumeiden, tai reaalisten, yhteisvaikutuksen. Pistävä visuaalinen yksityiskohta on kuvassa oikeastaan ajallinen negaatio; se, että luoti ei ole vielä tullut ulos teloitettun päästä. Yksityiskohdan negaatio, sen viittaus tulevaan tapahtumaan, jota ei ole vielä tapahtunut, avaa ajallisuuden kuolettavan kokemuksen. Kuvan katsoja asettaa itsensä teloitettavan paikalle ja kokee samalla kohtaamisen oman vääjäämättömän kuolemansa kanssa kahdella tasolla. Teloitettava ei ole vielä kuollut, mutta hän on kuoleva. Toisin kuin Barthes'n esimerkkikuvassa kuolemaantuomitusta Lewis Paynesta (Barthes 1985, 101), joka myös ”on kuollut ja on kuoleva” me pystymme näkemään nämä kaksi ajallista tasoa yhdellä vilkaisulla. Teloitettu on kuollut kuvaa katsoessamme, mutta hän on kuoleva ja kuollut jo kuvan hetkellä.

Tässä luvussa käsitelty toisto linkittyy kiinteästi Lacanin automatonin, tai kuolemanvietin toimintaan. Jo kuvatussa Fort–Da -leikissä lapsi simuloi poissaolon ja läsnäolon dynamiikkaa. Lacan (2004, 62–63) ymmärtää tämän aktiviteetin symboloivan toistoa, joka ei liity ainoastaan äidin läsnä- ja poissaoloon. Hänen mukaansa äidin lähdön (vieraantumisen) toisto on subjektin halkeamisen, ja siten olemassaolon, taustalla. Peli simuloi tätä halkeamaan perustuvaa suhdetta. Se on suunnattu kohti sitä, joka ei ole läsnä. Peli itsessään on mielikuvan representaatio (Repräsentanz of the Vorstellung). Lacan (2004, 63) kysyy, mitä tästä mielikuvasta (Vorstellung) tulee kun, taas uudelleen, tämä äidin representaatio (Repräsentanz) – halun määrittäminen ääriviivoineen – on

puuttellinen. Tämä puutteen tai reaalisen vaikutuksen kohtaaminen toiston kautta, Lacanin ja Barthes'n käsittein Tché, on se, minkä myös Adamsin valokuva voi oman analyysini perusteella aiheuttaa. Adamsin valokuva on Tché sekä aiheensa että mediuminsa kautta ja simuloi näin toistoa, joka on Lacanin mukaan olennainen osa psyykeen toimintaa suhteessa reaaliseseen.

5.3 Valokuva lyö oikeesti

Kuten edellisessä kappaleessa toin ilmi, Adamsin valokuvalla on potentiaali avata katsojan ajallisen horisontin kokemus tavalla, joka horjuttaa symbolista järjestystä, subjektin fantasiavälitteistä todellisuutta. Mutta mikä on tämä fantasiavälitteinen todellisuus, joka kuvaa katsoessa horjuu? Kuvaa voi katsoa laajana ja yleisinhimillisenä, joskin länsimaiseen kulttuuriin liittyvänä haasteena kuoleman kokemuksen edessä, mutta nämä kuvan asettamat haasteet johtuvat ideologisista käytännöistä. Mikä on se mahdottomuus, jonka valokuva ruumiillistaa tässä ajassa ja yhteiskunnassa?

Oma todellisuutemme ja minuutemme on riippuvainen siitä, että saamme tukea Toiselta ja sen asettamista imaginaarisista ja symbolisista identifikaation koordinaateista. Voimme kuitenkin liittää valokuvan katsomiskokemuksen myös ideologiseen kontekstiin ja pohtia sitä, miten Adamsin valokuva asettuu katsojan fantasiaan yhteiskunnallisella tasolla. Toinen, eli symbolinen rekisteri, on sosiaalisesti rakentunut eikä se ole itsessään ”moraalinen” tai ”oikea” sen enempää kuin mikään muukaan ihmisten tekemä sopimus. Valokuvan epävakauden asettama haaste mahdollistaa tämän sosiaalisen merkitysverkoston osittaisen uudelleenarvioinnin. Sen voi nähdä avaavan jo aiemmin mainitun liminaalitalan. On silti tässäkin muistutettava, että valokuvan läsnäolon, poissaolon ja ajallisuuden kokemukset ovat olemassa vain mahdollisuuksina, joiden realisoituminen vaatii aitoa kohtaamista katsojan ja valokuvan välillä (Seppänen 2014, 22). Adamsin valokuvassa on kuitenkin erityistä voimaa johtuen sen häiritsevästä ”kuvaan sopimattomasta” yksityiskohdasta, joka avaa kuvan voimakkaasti tulevaisuuteen. Lisäksi se, että teloitettu Lemi on kuvassa vielä hengissä hahmona, joka reagoi tilanteeseen, antaa katsojalle mahdollisuuden ainakin jonkinasteiseen identifikaatioon.

Vaikka Adamsin valokuva on hämmästyttävä ja harvinaislaatuinen, en voi välttyä ajatukselta, että olen nähnyt asetelman ennenkin. Teloittajan, poliisipällikkö Loanin rento ja välitön olemus, hänen takkinsa huolettomasti käärityt hihat ja kylmän rauhallinen ilme muistuttavat minua jostain. Loan ei

tähtää pistoolin läpi huolellisesti, vaan näyttää kuin teloitus tapahtuisi ohimennen, business as usual. Tilanne on tuttu gangsterielokuvista, joissa väkivalta näytetään osana hahmojen arkielämää ja ongelmanratkaisua. Tällaiset elokuvat tukevat ja rakentavat ajan henkeen sopivaa fantasiaa voittavasta miehestä, joka raivaa voimallaan edestään esteet kylmän rauhallisesti.

Ennen kuin sukellamme syvemmälle kuvan rakentamiin ja paljastamiin fantasioihin, on erotettava toisistaan kaksi fantasian tasoa. Arkipäivässämme olemme uppoutuneet fantasian tukemaan ja strukturoimaan ”todellisuuteen”, mutta tietyt oireet häiritsevät tätä uppoamista. Nämä oireet todistavat niin sanotun toisen reaalisen, eli symbolisen ylijäämän olemassaolosta. Torjuttu, toinen taso psyykettämme vastustaa uppoamista fantasiaan. Fantasia mahdollistaa sen, että kestämmme Toisen halun pohjattomuuden. Se antaa meille raamit, joissa toimia. Samaan aikaan sen ytimessä on jotain sellaista, mitä meidän on mahdotonta täysin sulauttaa todellisuuteemme. (Žižek 2004, 54.)

Tämä tarkoittaa sitä, että subjekti ei toivo hänen perimmäisten fantasioidensa tapahtuvan. Fantasian saavuttaminen on subjektille tuhoisaa. Kurjen (2004, 24) tulkinnan mukaan subjektia konstuoivan fantasian on pysyttävä riittävän etäällä. Subjektin on mahdotonta täysin omaksua olemisensa fantasmaattista ydintä. Pahinta, mitä subjektille voi tapahtua on ehkä se, että hänen olemisensa fantasmaattinen ydin aktualisoituu sosiaalisessa todellisuudessa.

Žižek on kiinnittänyt huomiota siihen, miten mediavälitteisissä katastrofeissa, kuten New Yorkin kaksoistornien tuhossa, tapahtuma voi olla ennalta koettu kollektiivisessa fantasia-ulottuvuudessa. Tätä fantasia-taustaa tutkimalla voimme ymmärtää iskujen jälkivaikutuksia ja asemaa kansainvälisessä politiikassa. (Kurki 2004, 29.) Visuaaliset esitykset ovat osa tapaamme käsitellä traumaattisia tilanteita. 11. syyskuuta tapahtumat ovat palaneet verkkokalvoillemme ennen kaikkea visuaalisena speaktaakkelina, joka oli populaarifantasioidemme ainesta jo ennen kuin iskut tapahtuivat. (Žižek 2004, 52–53.) Olimmehan nähneet New Yorkin ja sen ikonisten merkkien tuhoutuvan uudelleen ja uudelleen esimerkiksi avaruusolentojen hyökkäysten, luonnonilmiöiden ja sotien seurauksena. Tällainen ennalta eletty fantasia liittyy tiedostamattoman ja mahdottoman reaalisuuteen väliseen suhteeseen.

WTC-tornien iskujen tai teloituskuvan kaltaiset kauhistuttavat näyt ja niiden ahdistava vaikutus on Lacanilaisten käsitteiden valossa ymmärretty usein mahdottoman reaalisuuden tunkeutumisena subjektin illusorisen, symbolisen ja fantasiavälitteisen todellisuuden keskelle. Ikään kuin

perimmäinen raaka todellisuus astuisi kuvaamme. Žižek (2004, 52) kuitenkin huomauttaa, että asetelma olisi tämänkaltaisissa ennalta fantasioiduissa spehtaakkeleissa käännettävä päinvastoin:

”me elimme todellisuudessamme ennen WTC:n sortumista ja näimme kolmannen maailman kauhut jonain, mikä ei ollut aktuaalisesti osa sosiaalista todellisuuttamme, jonain, mikä oli olemassa (meille) spektraalisena näkynä (TV:n) kuvaruudulla. Syyskuun 11. päivänä tämä fantasmaattinen kuvaruutunäky astui meidän todellisuuteemme (toisin sanoen symbolisiin koordinaatteihin, jotka määräävät mitä koemme todellisuutena) ja pirstoi sen.”

Iskujen jälkeen elokuvia, joissa oli WTC:n sortumista muistuttavia kohtauksia jopa hyllytettiin tai niiden ensi-iltoja siirrettiin. Žižekin mielestä tämä pitäisi tulkita ”WTC:n sortumisen aiheuttamasta vaikutuksesta vastaavan fantasmaattisen taustan ”torjuntana”. Meidän tulisi kysyä itseltämme: ”Missä olemme jo nähneet saman uudelleen ja uudelleen.” (Emt., 52–53.)

Menemättä kovin syvälle 60-luvun länsimaisen populaarikulttuurin maisemaan voimme olettaa valokuvasta lukeneeni gangsteriestetiikan olleen tuttu amerikkalaisyleisölle sotaelokuvien lisäksi viimeistään 30-luvun gangsterielokuvista lähtien (esim. *Doorway to Hell*, 1930; *Little Caesar* 1931; *The Public Enemy*, 1931; *Scarface*, 1932). (Smith 2004.) Populaarikulttuurin fantasioiden näkökulmasta Adamsin valokuvassa on kiintoisaa se, että elokuvissa kylmäverinen pyssysankari on usein niin sanotusti ”meidän puolella”. Gangsterielokuvien kiinnostavuus perustuu ainakin omalla kohdallani suurelta osin hyvän ja pahan jännitteeseen, jossa katsoja identifioituu menestyvän, mutta häikäilemättömän gangsterin kanssa. Tuoreempana esimerkkinä tästä on *Breaking Bad* -televisiosarja (2008–2013), jonka viehättävyys rakentuu kokonaan tämän häiritsevän samaistumisen mekanismin ympärille.

Elokuva-analyysissä on usein korostettu gangsterielokuvien yhteyttä amerikkalaisen unelman ajatuksen kanssa (Smyth 2004, 536). Oikeuden omiin käsiinsä ottava kummisetä yhdistyy unelmaan kovalla työllä menestyvästä uudisraivaajasta tai yrittäjästä. Esimerkiksi Scarfacen Tony Camonten motto on kuin suoraa amerikkalaisuuden käsikirjasta: ”Do it first, do it yourself, and keep on doin' it.” Gangsterielokuvia katsoessa katsoja jää usein kiinni kannattamasta kylmäveristä tappajaa tämän pyrkimyksissä, olivat keinot kuinka hirvittäviä tahansa. Katsoja identifioituu gangsterin kanssa. Adamsin valokuvassa samankaltainen fantasiapohja ruumiillistuu kuitenkin kauhistuttavalla ja

liiallisella tavalla. Voi ajatella, että amerikkalaiset joukot oli lähetetty Vietnamiin sotimaan tietyn fantasian puolesta, mutta sen perimmäinen taso ei saa paljastua. Yhdysvaltojen piti vapauttaa Vietnam kommunistisen Vietkongin kourista, jotta amerikkalainen vapauden ideologia kukoistaisi.

Syyskuun 11. iskujen reseptio johti sotaan Irakissa ja Afganistanissa, Adamsin kuva sen sijaan nousi amerikkalaisen Vietnamin sodan vastaisen kampanjoinnin symboliksi. Žižek (2004, 53) viittaa unien logiikkaan avatessaan sitä, miksi amerikkalaiset fantasioivat tiedostamattaan globaalista katastrofista ennen WTC-iskuja. Hänen mukaansa köyhät ihmiset ympäri maailman uneksivat amerikkalaiseksi tulemisesta, mutta: ”hyvin toimeentulevat ja hyvinvointinsa liikkumattomaksi tekemät amerikkalaiset, mistä he uneksivat? Globaalista katastrofista, joka pirstoisi heidän elämänsä.” Tämä paradoksi on Žižekin mukaan juuri sitä, mitä psykoanalyysi voi selittää. Miksi kaiken hyvinvoinnin keskelläkin meitä vainoavat ”katastrofien painajaismaiset näyt”?

Jokapäiväisen fantasian keskellä on jotain traumaattista. Lacanin psykoanalyttisen terapian perimmäisenä tavoitteena on lävistää tämä jokapäiväinen fantasia ja hyväksyä sen sisällä vaikuttava pimeä ydin. Žižekin (2004, 53–54) mukaan psykoanalyttisessa terapiassa tarkoitettu fantasian lävistäminen tarkoittaakin paradoksaalisesti itsensä identifioimista ”sen fantasian kanssa, joka strukturoi ylimäärää, joka vastustaa uppoamistamme jokapäiväiseen todellisuuteen.” Boothbya (Žižekin 2004, 54 mukaan) mukaillen: lävistäessään fantasian subjekti alistetaan jokapäiväisen todellisuuden rajan paljastavalle symbolisen puutteen vaikutukselle. Fantasian lävistäminen on sen vaatimusten kohtaamista syvemmin kuin koskaan siinä mielessä, että subjekti joutuu intiimimpään suhteeseen kuvittelukyvyyn ylittävän fantasian reaalisen ytimen kanssa.

Adamsin valokuva nostaa tarkastelun kohteeksi tämän fundamentaalisen fantasian haasteen. Kestämme todellisuuden (joka on tässä tapauksessa esimerkiksi se, että amerikkalainen unelma perustuu väkivallalle ja voimalle, ja elämämme perustuu kuolemalle) vain tekemällä siitä fiktion. Pitämällä sen ytimen riittävän kaukana. Muun muassa tästä syystä kuolemaa ja väkivaltaa käsitellään viihteessä niin paljon. Žižekin (2004, 55) mukaan ”meidän tulisi erottaa siinä, minkä koemme fiktiona, reaalisen kova ydin, jonka kestämmme vain tekemällä siitä fiktion.” On muistettava, että fantasian lävistäminen ei tarkoita sitä, että ihminen palaisi jonkinlaiseen kovaan ja vakaaseen reaaliseen todellisuuteen. Reaalisen ylenmääräisen luonteen vuoksi emme voi integroida sitä todellisuuteemme. Tällä reaalilla, joka palaa on toisen kaltaisuuden status, eli sen ylenmääräisyys on koettava painajaismaisena ilmestyksenä. (Emt., 55.) Voimme kuitenkin yrittää

hyväksyä sen olemassaolon ja pohtia millaisia ilmestyksiä kulttuurimme tarjoaa. Samoin kuin WTC-iskujen pakottavissa televisiokuvissa, myös Adamsin valokuvassa voi nähdä juuri tällaista reaalisen vaikutusta.

Fantasian ja reaalisen välistä suhdetta sekä perimmäisen fantasian aktualisoitumisen tuottamaa traumaa voi leikkimielisesti havainnollistaa Kummeli-televisiorjan larppaaja-sketsin avulla. Sketsi alkaa kohtauksella, jossa toimittaja haastattelee roolipelaajaa pelin säännöistä: ”Tässä on tarkoitus, että saa olla sellainen kuin haluaa ja... voi tehdä sitä mitä haluaa.” Seuraavassa kohtauksessa pelaajat taistelevat leikkimiekoin ja -astaloin toisiaan vastaan roolipeliskenaarioissa metsän keskellä. Peli loppuu kuitenkin lyhyeen, kun taistelun tiimellyksessä yhtä pelaajista sattuu. Hän suuttuu ja huudahtaa: ”Jätkä löi oikeesti!” Toisin sanottuna kuva astui osaksi todellisuutta.

”Lyöminen oikeesti” on roolipelin suurin mahdollinen virhe. Leikistä tulee hetkessä liian todellista, kun pelaaja koskettaa hauskan keskiaikafantasian traumaattista ydintä. Kun fundamentaalinen fantasia konkretisoituu, se ei ole subjektille täyttymyksen hetki. Sen toteutuminen uhkaa pelin sääntöjä, symbolisen eheyden kokemusta. Silti fantasian olemassaolo mahdollistaa koko pelin olemassaolon. Taistelun ”todellinen” taso, eli lyöminen oikeasti, on pelin ehto ja alkusyy. Kurjen (2004, 25) mukaan fantasian lävistäminen tarkoittaa sitä, että hyväksymme (halun) objektin ympärillä kiertämisen noidankehän. Luovumme siis siitä, että alkuperäisen ykseytemme nautinto, *jouissance*, olisi koottuna jonnekin muualle (emt., 25). Se on olemassaolomme perusta ja siksi poissaolonsa kautta läsnä kaikissa teoissa.

Adamsin valokuvan on ajateltu vaikuttaneen Vietnamin sodan vastaiseen liikehdintään merkittävästi (Hamilton 1989, 171). Amerikkalaisilla ihanteilla, kuten demokratialla ja vapaudella, perustellaan usein sotia niiden vihollisia, kuten kommunismia vastaan. Näiden ihanteiden ja sodan suhde raakaan väkivaltaan on samanlainen kuin yllä mainitussa Kummeli-sketsissä. Näennäisestä ylevyydestään huolimatta, ihanteet perustuvat ”lyömiselle oikeasti”. Fantasia ylläpitää pelin toimintaa ja liikettä niin pitkään, kuin tämä perimmäinen fantasia ei aktualisoidu pelaajien kokemuksessa. Vietnamin sodan ”pelaamisen” edellytyksenä on, että yhteiskunta uskoo amerikkalaisten ihanteeseen ja sen tuomaan oikeutukseen sotia näiden ihanteiden puolesta. Adamsin valokuva kuitenkin ”lyö oikeesti”. Se lävistää fantasian ja tekee näkyväksi halun objektisyyden. Tätä Žižek (2004, 53–54) tarkoittaa, kun hän puhuu kahden tasoista fantasioista. Jokapäiväisessä elämässämme olemme uppoutuneet fantasian tukemaan ja strukturoimaan

todellisuuteen. Tähän todellisuuteen kuuluu esimerkiksi taistelu ihanteiden puolesta. Erilaiset oireet kuitenkin häiritsevät tätä fantasiaan uppoamista. Tuntemme esimerkiksi ylenmääräistä tai irrationaalista, ihanteeseen sopimatonta vihaa vihollistamme kohtaan. Voimme välähdyksenomaisesti saada itsemme kiinni esimerkiksi fantasioimasta toisen kärsimyksestä. Fantasian lävistäminen on sen syvimpien, reaalisesta ytimeistä kumpuavien vaatimusten kohtaamista. Näin joudumme refleктоimaan suhdetta minuutemme ja fantasioidemme syviin rakenteisiin.

Mikä sitten erottaa kuolemaa tai väkivaltaa pursuavat elokuvat niistä kuvista, jotka vaikuttavat? Žižekin mielestä populaarikulttuuri luo fantasiaa, mutta ei lävistä sitä, kun taas taide toimii ensisijaisesti halun alueella ja lävistää fantasian paljastaen sen valheellisuuden. Taide resonoi fantasian peittämän tyhjyyden kanssa. (Kurki 2004, 30.) Se siis tekee näkyväksi halun objektisyyden. Adamsin valokuva on lehtikuva, eikä se ole taidetta perinteisessä mielessä. Siinä on kuitenkin mielestäni potentiaalia toimia fantasian lävistävänä representaationa. Valokuvan materiaalsen ja ajallisen ytimen aiheuttama potentiaalinen Tuché on Adamsin kuvassa saavutettavissa. Sen hetkellisyys, kuten de Duve (1978, 116–117) kirjoittaa, viittaa suoraa ajan ja menneisyyden katoavaisuuteen. Freudin ja Lacanin kuvaama toistoon pohjautuva nautinto, jonka koemme tuntiessamme poissaolon läsnäolon, tästä kuolemaa esittävästä valokuvasta kaksinkertaisen Tuchen. Se iskee sekä valokuvan mediumin että merkityksen tuhoutumisella flirttailevan aiheensa avulla.

Vaikka Barthes'n kuvaama tapa käsitellä valokuvan kokemusta voidaan nähdä vaihtoehtona tutkimukselle, jossa etsitään valokuvasta sen ideologisia ja yhteiskunnallisia merkityksiä (Seppänen 2014, 177) ajattelen, että hänen pohdintojaan valokuvan tunteellisista vaikutuksista katsojaan voi hyödyntää, kun arvioidaan valokuvan potentiaalia aloittaa muutostyö katsojan suhteessa toisiin ja itseensä. Koska suhtautumisemme kuolemaan rakentuu osin sosiaalisesti, voi valokuvien sisältämä muistutus katsojan omasta kuolevaisuudesta kyseenalaistaa ja purkaa näitä rakenteita.

Barthes'n mukaan jokainen valokuva, mediumin ominaisuuksista johtuen, asettaa katsojan kosketuksiin oman kuolevaisuutensa kanssa. Kuolemaa esittävät valokuvat ovat siksi eräänlaisia kaksinkertaisia kuoleman kuvia. Adamsin valokuvassa ainutlaatuinen pysäytetty hetki avautuu erityisen nopeasti, jolloin tämä kaksinkertainen vaikutus on katsojalle erityisen pakottava. Ajatus kallon sisällä matkaavasta luodista haastaa ja rikkoo fantasiaamme kehon eheydestä. Kuvassa teloitettava Lemi (huomaan, että häntä on vaikea kuvata sanoin; ”teloitettu”, ”teloitettava”,

”kuoleva” vai ”kuollut”?) viestii katsojalle symbolisen todellisuutemme keinoin, muun muassa ilmeellään. Hänen vartalonsa on ”ehjä”, mutta kuvan katsoja tietää, että tilanne muuttuu vain millisekunnin kuluttua. Yksilön fantasian rikkoutumisen lisäksi ja siitä johtuen Adamsin valokuvalla on voimaa ravistella myös länsimaista kollektiivista fantasiaa, minkä voi nähdä vaikuttaneen Vietnamin sodan vastaiseen liikehdintään. Valokuva ”lyö oikeesti” sen kokijaa useasta suunnasta samaan aikaan.

5.4 Ennen ja jälkeen - Identifikaatio ja kuolema



Kuva 6. Wolfgang Kotzahn, 57 vuotta, ensimmäinen potretti 15.01.2004, toinen potretti 04.02.2004. Sarjasta Life before death, 2005. Walter Schels.

Walter Schelsin valokuvasarja *Life before death* (2002–2005) koostuu potrettipareista, jotka on otettu kuolemansairaista potilaista hieman ennen ja jälkeen heidän kuolemansa. Schels valokuvasi ja haastatteli potilaita yhdessä journalisti Beate Lakottan kanssa. Projektin tarkoituksena oli tekijöiden mukaan tutkia kuoleman kokemusta, sen pelkoa ja odotusta sekä antaa kuoleville mahdollisuus tulla kuulluiksi (Noch mal Leben, 2019). Työpari kuvasi ja haastatteli yhteensä 26 potilasta.

Mustavalkoiset valokuvat on valaistu yksinkertaisesti niin, että tausta jää yleensä lähes täysin mustaksi. Rajausta on lähes jokaisessa kuvassa tiivis. Kasvot ovat kuvien pääosassa.

Vasemmanpuoleisessa kuvassa on potilas kuvattuna vain viikkoja tai päiviä ennen kuolemaa, ja oikeanpuoleisessa kuvassa potilas on ollut kuollut vain tunteja tai päiviä.

Kun katsoin valokuvia ensimmäisen kerran, ihmettelin sitä, kuinka levollisilta kuolleiden kasvot näyttivät. Ennen kuolemaa otetuissa kuvissa koin näkeväni sekä kuoleman hyväksymistä että sen pelkoa. Valokuvien esittäminen vierekkäin pakottaa katsojan etsimään eroja kuvien välillä. Miltä kuolema näyttää verrattuna elämiseen? Näytin kuvia puolisololleni ja hän kommentoi kuvia näin: ”Näyttää siltä, kuin olisi helpompaa olla kuollut kuin elävä.” Joidenkin kuvattujen kasvot muuttuvatkin huomattavasti kuoleman jälkeen. Näyttää kuin kasvot olisivat sulaneet kuoleman jälkeen ja paljastaneet pinnan alla olevat rakenteet. Kun katson valokuvia psykoanalyttinen teoria takaraivossani, en voi olla ajattelematta, että valokuvissa näkyvä muutos symboloi suhdettamme todellisuuteen. Elävien kuvissa kiristyneet lihakset pitävät posket muodossaan ja silmät suunnattuna kohteeseen. Kuolleilla ei ole enää halua katsoa mitään eikä näyttää mitään. He ovat palanneet aikaan ennen. Ehkä heidän siksi on helpompaa olla, olematta vaan.

Kuolemaa esittävät valokuvat herättävät katsojissa usein ahdistuksen, kiellon tai säälin tunteita. Schelsin kuvissa tuntuu kuitenkin olevan jotain sellaista, joka nostaa pintaan näiden lisäksi myös rakentavia ajatuksia kuolemaa tai ainakin kuolevia kohtaan. En koe sitä ahdistavaa, joskus fyysistäkin tunnetta, joka minussa herää, kun katson esimerkiksi kauhuelokuvia tai valokuvia kärsimyksestä. Tilanteissa, jotka herättävät tämän tunteen, asetan itseni hyvin konkreettisesti kuvattun paikalle. Jopa kliinisissä aivotutkimuksissa on osoitettu, että ihminen voi tuntea kipua toisen puolesta (O'Neill 2011, 301). Schelsin kuvissa on toki jotain täysin vierasta ja toista, mutta tämä vieraus ei nouse sen suhteesta omaan kokemukseeni, kipuun tai pelkoon. Pyrin seuraavaksi erittelemään kokemustani psykoanalyttikko Kaja Silvermanin avustuksella. Vaikka kuolema on jotain sellaista, mitä ihminen tuskin koskaan voi täysin käsittää, uskon että Schelsin valokuvien tapaiset visuaaliset esitykset voivat antaa mahdollisuuden aiheen käsittelemiseen rakentavalla tavalla. Kuvien avulla voin tutkia sitä, mitä psykoanalyttinen teoria tarkoittaa identifikaatiolla ja toiseuden hyväksymisellä, ja miten visuaalisuus siihen liittyy.

Identifikaatio on jatkuva prosessi, mikä tarkoittaa sitä, että ihminen ei ole ikinä valmis. Symboliset järjestykset elävät kulttuurissa, ja subjekti identifioi itseään jatkuvasti uudenlaisten ominaisuuksien,

arvojen tai ideologioiden kanssa. Kulttuurissamme nuoruus ja määrätynlainen kauneus on nostettu korkealle jalustalle, ideaaleiksi, joten koemme tärkeäksi identifioitua näiden asioiden kanssa.

Monet nuorena kuolleet pop-idolit, kuten Jim Morrison, Amy Winehouse tai Kurt Cobain ovat ehkä ihailtuja taiteensa lisäksi myös siitä syystä, etteivät he ikinä edenneet elämässään vanhuuteen. He elivät jokaisen päivän kuin viimeisen, kuten usein sanotaan; nuorena kuollut se vasta on osannut elää! Nuorena kuolleet ovat kuolemattomia, koska he ovat kuolleet niin elävinä. Vanhaksi elävä pop-idoli on kuin kuolevaisuuden sirpaleita levittävä aikapommi: ”kunpa osaisi lopettaa ajoissa, eikä nolaisi itseään.”

Kuolevaisuus ja vanhuus ovat kuitenkin osa ihmisen elämää. Ne tulevat eteen väistämättä, oli ihminen siihen valmis tai ei. Kuoleva vanhus tai kuolemansairas lapsi on todella kohtaamassa oman kuolemansa, vaikka se suljetaan elävien katseiden ulottumattomiin. Kuolemattomuuden tai nuoruuden ihannointi aiheuttaa painetta sulkea ajatukset kuolemasta kokonaan oman elämän ulkopuolelle. Näiden vaikeiden ja lopullisten asioiden pohdiskelu voisi kuitenkin helpottaa sitä painetta, jonka nykyinen kilpailua ja voittamista ihannoiva yhteiskuntamme meille asettaa.

Kuoleman kohtaaminen voi järkyttää koko maailmankuvaamme ja saada meidät refleктоimaan omia suhteitamme ja merkityksiämme (Neimeyer 2000, 550, O’Neill’n, 2011, 301 mukaan). En tietenkään argumentoi sen puolesta, että tarvitsemme lisää kokemuksia vaikkapa läheistemme kuolemasta, jotta voisimme ymmärtää oman rajallisuutemme paremmin, eikä tällainen traumaattinen kokemus ei myöskään ole visuaalisen representaation täysin saavutettavissa (Rainio 2015, 77). Jos kuitenkin on mahdollista, esimerkiksi kuolemaa käsittelevien kuvastojen kautta, päästä lähemmäs sitä tilaa, jossa kyseenalaistamme tapamme olla maailmassa, pääsemme ehkä vaikuttamaan niihin ideologisesti värittyneisiin käytäntöihin, jotka ovat meille yksilönä haitallisia, tai jotka työntävät toisia ryhmiä alisteiseen asemaan.

Kaja Silverman tutkii teoksessaan *The Threshold of The Visible World* (1996) sitä, miten subjektin identifikaatio ja idealisaatio toimii suhteessa toiseen. Silverman käsittelee tätä vuorovaikutussuhdetta erityisesti visuaalisuuden alueella. Hän hahmottelee mallia, jonka kautta subjekti kohtaa ja hyväksyy asioita, jotka ovat vieraita meille. Silverman antaa yhdeksi vastaukseksi toiseuden kohtaamisen haasteeseen visuaaliset esitykset, jotka kannustavat jo aiemmin pikaisesti mainittuun *heteropaattiseen identifikaatioon*. Silvermanin (1996, 81) mukaan tekstuaalisen

tuotannon, erityisesti vaihtoehtoisten visuaalisten esitysten avulla, subjekti voi päästä käsiksi uusiin identifikaattoriin koordinaatteihin. Walter Schelsin kuvasarjan kautta pohdin sitä, miten nämä identifikaation prosessit toimivat kuolemaa käsittelevien kuvien kohdalla.

Silvermanin (1996, 2) mukaan idealisointi on yksi tärkeimmistä identifikaation vaikuttimista. Emme voi idealisoida mitään tai ketään, ellemme samalla identifioitu tämän kanssa. Subjektilla on pyrkimys asettua samaan linjaan niiden kuvastojen kanssa, jotka antavat mahdollisuuden idealisoituun kuvaan itsestä. Koherentti ego pitää itsensä koossa kieltäytymällä elämästä vieraiden ruumiillisuuksien kautta. (Emt., 24.) Kun representaatiot, joiden kautta Katse ”valokuvaa”, antavat subjektille miellyttävän kuvaan itsestä, tämä pystyy tuntemaan ykseyttä kuvan kanssa, ja ikään kuin nielaisee tämän toiseuden osaksi itseään. Tämä periaate määrittää suhdettamme erilaisuuteen. Siksi normatiivisen subjektin on usein vaikea muodostaa imaginaarisen tason yhteyksiä, jotka uhkaavat hänen ruumiillisen egonsa yhtenäisyyttä tai ideaalisuutta (emt., 25).

Myös kulttuurisesti syrjityt subjektit identifioituvat Silvermanin mukaan ensisijaisesti kulttuurisen ideaalin, eivätkä toisten ”epätoivottujen” subjektien kanssa. Tämä etäisyys ideaalista koetaan epämiellyttävänä. Kukaan ei myöskään pysy ikuisesti ideaalin tasolla. Peilivaiheessa subjekti kokee iloa sulauttaessaan idealisoivan kuvan oman tuntevaan kehonsa kuvaksi. Tämä yhdistyminen vaatii kulttuurisen katseen tukea, eikä kukaan pysty lopulta toteuttamaan katseen kaikkia toiveita. Siksi taistelu ideaalin saavuttamiseksi voi jatkua läpi elämän. Tällä kulttuurin ohjaamalla pyrkimyksellä on traagisia ja tuhoisia seurauksia sekä yksilön että yhteiskunnan tasolla. (Emt., 26–27.)

Silverman (1996, 2) huomioi, että usein sukupuolen, luokan, rodun tai muita ”erilaisuuden” muotoja käsittelevässä rakenteita purkavassa tutkimuksessa argumentoidaan idealisointia vastaan. Usein näissä analyyseissä kritisoidaan niitä kuvastoja, jotka tarjoavat normatiiviselle subjektille idealisoitua kuvaa itsestään. Idealisointi on Silvermanin (1996, 2) mukaan kuitenkin yksi keskeisimmistä mekanismeista myös rakkauden taustalla. Hänen mielestään meidän tulisi etsiä uusia käytötapoja idealisoinnille, jotta voisimme paremmin kohdata erilaisuutta. Idealisointi on poliittinen työkalu, joka voi Silvermanin mukaan antaa meille pääsyn uusiin psyykkisiin suhteisiin. Idealisointi on kuitenkin suurelta osin tiedostamatonta toimintaa, emmekä voi tiedostaen muuttaa tällaista psyykkistä prosessia. Visuaaliset esitykset voivat antaa meille mahdollisuuden idealisoida myös niitä ruumiillisuuksia, joita muuten hylkisimme. Kuten Katsetta käsittelevässä luvussa totesin, emme ainoastaan katso kuvia, vaan kuvat katsovat meitä takaisin. Tämä ulkoa tuleva Katse

”valokuvaa” meidät ja ohjaa sitä, miten asetumme visuaalisiin rakenteisiin. Toisin sanoen uusilla visuaalisuuksilla on potentiaali laajentaa niitä näkyvyyden mahdollisuuksia, joita sallimme itsellemme ja toisille.

Silvermanin (1996, 2) mukaan rakentava ja toiseuden hyväksyvä identifikaatio voi tapahtua vain aktiivisen ulkoistavan (externalizing), ei sisäistävän (internalizing) logiikan kautta. Silloin arvostamme toisen toiseutta, emmekä pyri sulauttamaan toisen ominaisuuksia osaksi omaa egoamme. Freud on Silvermanin (emt., 22–23) mukaan yleensä kuvannut identifikaation toimintaa nimenomaan sisäistävänä, toisen sulauttavana, kannibalistisena mekanismina. Näemme ja hyväksymme tai hylkäämme oman itsemme ja kokemuksiemme kautta.

Silverman (1996, 22–23) uskoo tällaisen sisäistävän identifikaation olevan normatiivisen aikuisen subjektiviteetin pohja. Se on ruumiin yhtenäisyyden tunteen tae. Kuten teoriaosuudessa kerroin, peilivaiheessa väärintunnistetun kuvan sisäistäminen on minuuden muodostumisen ytimessä. Sen merkitystä voi yksinkertaistaen havainnollistaa katsomalla itseä peilistä. Mikäli en hyväksyisi (ulkoisen) peilissä näkyvän kuvani ääriviivoja tai ruumiinosien määritelmiä omikseni, minun olisi hyvin vaikeaa nähdä ”itseäni”. Tämä peilikuva on kuitenkin aina kokemuksieni, kulttuurini ja sanojen ohjaama. Sama ulkoisen kuvan kannibalisoiva prosessi tapahtuu myös kohdatessa muita.

Silverman haluaa kuitenkin korostaa, että tämä identifikaation muoto ei ole ainoa mahdollinen silloin, kun kohtaamme muita ihmisiä. Etäisyyden päästä tapahtuvan identifikaation kautta subjekti voi kumota tai purkaa ruumiin ”harhaanjohtavaa yhtenäisyyttä”. (Emt., 23.) Aiemmin esittämäni katseen ja katsomisen kolmiomalli (Katse, katsominen ja écran) antaa raamit, joissa rakentava katsominen ja idealisointi tapahtuu visuaalisuuden alueella.

Katsomista pidetään objektiivisuuden ja totuudellisuuden mittarina, ”en usko ennen kuin näen”, mutta psykoanalyttisen teorian mukaan se perustuu väärin tunnistamiselle; ”Näen miten uskon”. Katsominen siis laskee minän ansioksi sen, mikä on ulkopuolista ja toista, ja heijastaa toiseen sen, joka kuuluu itseen. Katsominen myös tapahtuu aina ajassa. Vaikka katsomme tiettyssä hetkessä, voimme tiedostamatta tai tiedostaen palata tähän näkyyn. Katsomme objektia uusien parametrien kautta ja arvioimme niitä uudelleen toiston kautta. Tiedostamattomalla tasolla uusi visuaalisuus voikin takautuvasti muuttaa objektin statusta, joka on aiemmin ollut kulttuurisesti arvossa pidetty

tai hyljeksitty. (Emt., 3–4.) Tässä ajatuksessa piilee psykoanalyttisen katseen teorian optimistinen viesti. Symbolinen järjestys ei voimastaan huolimatta ole muuttumaton.

Silverman (1996, 23–24) jaottelee saksalaista filosofia Max Scheleria mukaillen aikuisiän identifikaation *heteropaattiseen* ja *idiopaattiseen identifikaatioon*. Näiden kahden identifikaation strategian avulla subjekti joko hyväksyy tai torjuu toisen ominaisuudet tai piirteet. Jaottelun kautta voidaan ymmärtää myös empatian kokemusta. Yhtenäinen ego, joka on muodostunut imaginaaristen ja symbolisten identifikaatioiden ketjusta, pitää itsensä koossa sulkemalla itsensä ulkopuolelle kaiken, mitä se ei voi nielaista, kieltäytymällä elämästä vieraiden ruumiillisuuksien kautta. Jotta subjekti voisi hyväksyä hänen omasta ruumiistaan vieraan kuvan, pitää kuvan tarjota subjektille idealisoitu kuva itsestä. (Emt., 24.) Kuva katsoo takaisin. Kulttuurisesti hyväosaisella ja idealisoidulla, esimerkiksi valkoisella miehellä, on usein suuria vaikeuksia identifioitua muiden kuin sellaisten ruumiillisten koordinaattien kanssa, jotka pönkittävät hänen statustaan. (Emt., 25.)

Idiopaattisessa identifikaatiossa subjekti ottaa toisen paikan imaginaarisella tasolla. Se perustuu ajatukselle jaetusta identiteetistä. Subjekti näkee itsensä toisen kuvassa: ”Voin kuvitella itseni hänen paikalleen.” (Silverman 1996, 25.) Idiopaattinen identifikaatio on luonteeltaan välinpitämätöntä. Näennäisestä empaattisuudesta huolimatta, se on eräänlainen kieltoreaktio. Idiopaattinen identifikaatio pyrkii sulauttamaan toisen itseen niin, että toisen kokemus tulkitaan omien kokemusten kautta. Tässä prosessissa subjekti ei todella kohtaa vierasta kokemusta suoraan. (Bennett 2003, 180.) Idiopaattinen identifikaatio toisen kanssa tuhoaa tai yliviivaa alkuperäisen ulkoisen objektin, jonka kanssa subjekti on identifioitunut. Toinen sulautetaan osaksi itseä.

Bertolt Brecht on Bennettin (2003) mukaan huomioinut saman identifikaation mekanismin pohtiessaan sitä, miten näyttelijä voi lähestyä esitetyn hahmon vierasta kokemusta. Hän on kutsunut yllä kuvattua kohtaamista karkeaksi empatiaksi. Brechtin mukaan tällainen itsekeskeinen kohtaamisen tapa ei mahdollista intellektuaalista ymmärrystä toisen kokemuksesta ja tuottaa vain rajallisen emotionaalisen reaktion. (Emt., 180.) Yksi kärjistetty esimerkki riittämättömästä karkeasta empatiasta on tapa, jolla Suomeen tulleiden pakolaisten elämää katsotaan ja kommentoidaan paikallisen kokemushistorian kautta: ”Jos olisin paennut sotaa ja saanut Suomesta katon päälle, olisin kiitollinen enkä kehtaisi valittaa!”

Heteropaattinen identifikaatio on Silvermanin vastaus ”karkean empatian” ongelmaan. Tällainen identifikaatio tapahtuu niin sanotusti etäisyyden päässä vieraaksi koetusta toisesta. Se on kohtaaminen, jossa subjekti hyväksyy, ettei toisen kokemusta voi täysin ymmärtää. Tällainen identifikaatio on avoimuutta olemassaololle tai kokemukselle, jolla ei ole mitään tekemistä oman itsen kanssa. (Silverman 1996, 23; Bennett 2003, 180.) Visuaalisen esityksen kohdalla tämä tarkoittaa sitä, että katsoja hyväksyy, että sen kuvaama kokemus voi olla itselle vieras. Tunne on siis enemmän virtuaalinen kuin toisen puolesta eletty.

Myös omassa elämässä, esimerkiksi lohdutustilanteissa, voi tuntea kannibalisoivan ja toiseutta arvostavan kohtaamisen eron. Yksi vastaa surullisesta kokemuksesta kertomiseen omilla vielä hurjemmilla tarinoillaan ja vertaa kuulemaansa tarinaa omaan historiaansa. Toinen kuuntelee ja yrittää ymmärtää, mutta osoittaa myös arvostavansa kokemuksen yksilöllisyyttä. Heteropaattinen identifikaatio ei toisin sanottuna ole mikään taianomainen prosessi, jossa vaikkapa valokuvan katsoja kuin taikauskusta valaistuu ja alkaa arvostaa itselleen vierasta kokemusta. Heteropaattisesti identifioituva kuuntelija ymmärtää, ettei ymmärrä. Lienee myös mahdotonta arvioida omaa toimintaansa ja sanoa, että nyt minä identifioidun heteropaattisesti tämän kulttuurisesti huonommassa asemassa olevan hahmon kanssa. Prosessit ovat suurelta osin tiedostamattomia.

Kärsimyksen kuvat ovat usein ahdistavia. Arkijärjellä ajateltuna ne herättävät jonkinlaisen empaattisen reaktion. Bennett (2005, 9) lainaa Geoffrey Hartmanin ajatuksia, joka on pohtinut niin kutsutun ”sekundaarisen trauman” mahdollisuutta shokeeraavien representaatioiden edessä. Tällaisessa tilanteessa katsoja kokee hänen mukaansa laimeamman version shokista, jonka alkuperäisen tragedian todistaja on kokenut. Ihminen asettuu toisen asemaan. Hartmanin mukaan empatia on ihmiselle välttämätön reaktio, joka tulisi kuitenkin pitää kurissa. Ahdistus, joka tällaisten kuvastojen edessä nousee voi rakentavan myötäelämisen sijaan johtaa myös vihaan ja halveksuntaan tai negatiiviseen toimintaan. Taiteen tärkein tehtävä onkin Hartmanin mielestä laajentaa empatian kokemusta ja samalla opettaa jotain empaattisuuden rajoista. (Emt., 9.)

Heteropaattisen identifikaation käsite antaa näkökulman myös Lacanilaiseen objet petit a:n käsitteeseen. Arvioidessani edellisessä luvussa Eddie Adamsin teloituskuvaa Vietnamista kiinnitin huomion Žižekin ajatukseen siitä, kuinka vaikuttavan taide lävistää fantasian ja paljastaa sen peittämän tyhjyyden, jonka ympärillä halun objektit kiertävät (Kurki 2004, 30). Heteropaattinen identifikaatio vieraan representaation kanssa voi puolestaan paljastaa kehon yhtenäisyyden

kokemuksen valheellisuuden ja kiinnittää huomion siihen rakenteeseen, josta kehon kokemus muodostuu. Toisin sanoen sen tarkoitus on laajentaa yksilön kokemusta, opettaen samalla jotain tämän kokemuksen rajoista. Näiden rakenteiden paljastaminen ja uudelleen arviointi on se tavoite, johon kriittisessä valokuvassa tai taiteessa yleisemmin tulisi pyrkiä.

Schelsin valokuviissa on samaan aikaan jotain tuttua ja saavuttamatonta. Kuolevien elämänjanoiset, luovuttaneet, uhmakkaat tai pelokkaat, samaistuttavat kasvot saavat vastinparikseen kuoleman mitäänsanomattomuuden. Kuvia ei ole dramatisoitu juurikaan valokuvan tyylillisillä keinoilla. Valaistus on yksinkertainen, eikä se eroa kuvasta toiseen. Kuvat muistuttavat ihmisen elämän universaaleista lainalaisuuksista typistämättä niitä osaksi oman identiteetin rakennuspalikoita. Kuolema on edelleen jotain toista, mutta sen kohtaava ihminen on todellinen olento. Hän on kohdannut jotain, mitä minä en voi ymmärtää. Projektin verkkosivuilla (Noch mal Leben 2019) tekijät kertovat, että vielä viimeisinä hetkinään potilaat toivoivat vielä muutamaa lisäpäivää, tai ainakin arvokasta kuolemaa, ja sitä että kuolema ei olisi kaiken loppu. Toiveeseen on helppo samaistua, mutta vastaus on vain kuolleiden tiedossa.

Toiseuden ja läheisyyden välinen kontrasti tekee Schelsin valokuvasarjasta erityisen. Kuvat vieraannuttavat, mutta niissä on jotain samastuttavaa. Katse hyppii tutusta kuvasta vieraaseen. Tämä toisto muistuttaa katsojaa siitä, että kokemus, joka kuolevaa odottaa on vieras katsojalle, mutta myös kuolevalle itselleen. Toiston merkityksestä vietin toiminnassa kirjoitin jo edellisten kuvien kohdalla. Kuvien mukana oleva teksti kuolevan ajatuksista kertoo siitä, että he odottavat jotain tuntematonta. Riippuva, kasvojen eleiden symboliikasta riisuttu, iho muistuttaa tuosta tyystin tuntemattomasta todellisuudesta, jossa merkityksiä ei ole. Vain muutamia hetkiä, viikkoja tai päiviä sitten tuo sama pinta ilmaisi olevansa ja tuntevansa, mutta silloinkin nämä merkitykset syntyivät kuvassa näkyvän hahmon ulkopuolelta ja suhteessa toisiin. Toisin muotoiltuna valokuvat tuovat näkyväksi sen läpitunkevan puutteen, joka on halun ja jokaisen subjektin sekä kehomme yhtenäisyyden kokemusta varjelevan fantasian pohjalla.

Silverman käsittelee teoksessaan (1996) erityisesti luokkaan, rotuun ja sukupuoleen liittyviä ongelmia, mutta mielestäni suhtautumisessa kuolevaisuuteen ja vanhuuteen on kyse samasta asiasta. Katse valokuvaa meidät kulttuurisesti määräytyneen écranin läpi ja identifikaatiolle tarjotut vaihtoehdot ovat vähissä. Heteropaattinen identifikaatio tarkoittaa pohjimmiltaan sitä, että meidän pitäisi asettaa itsemme rakentavan etäisyyden päähän siitä mahdottomasta halun objektista, jota

tavoitteleminen ja ymmärtää itsemme puutteen subjekteina. Toisin sanoen meidän tulee laajentaa mahdollisten ulottuvuuksien ja visuaalisuuksien määrää samalla, kun opimme jotain niiden rajoista ja logiikasta. Tässä tehtävässä valokuvat ja muut visuaaliset esitykset ovat tärkeitä työkaluja. Ne voivat toimia eräänlaisina uudenlaisen identifikaation harjoitusalueina, silloin kun ne tarjoavat vaihtoehtoja kulttuurisille normeille.

Kuolevaisuutta käsittelevien valokuvien kohdalla on erityistä se, että emme kohtaa toiseutta ainoastaan suhteessa valokuvattuihin tai heidän kohtaloonsa, vaan myös itseemme. Oman olevaisuutemme pohjalla on paloja, jotka eivät sulaudu osaksi symbolista todellisuuttamme, ja jotka aika ajoin polttavat todellisuuteemme aukkoja. Nämä palat reaalista ovat kokemuksemme taakka. Kun yhteiskunta kääntää katseensa näistä elämän peruspilareista ja pyrkii täyttämään katseemme ikuisen elämän fantasioilla, kasvaa myös se kynnyks, joka elävien ja kuolevien välillä on. Näkemällä toiseuden itsessämme, pääsemme lähemmäs rakentavaa identifikaatiota toisten kanssa. Vaikka olen käsitellyt ajatusta erityisesti kuolemaa käsittelevien valokuvien kohdalla, uskon tämän olevan syvällisin empatian muoto elämässämme yleensäkin.

Toiseuden löytäminen itsestä voi avata portin aivan uudenlaiseen empatiaan. Oma oivallukseni tästä heräsi jo ennen kuin olin lukenut Silvermanin ajatuksista mitään. Sairastuin stressin aiheuttamaan uupumukseen ja sitä seuranneeseen, onnekseni varsin lyhytkestoiseen masennukseen. Tuona aikana kokemani negatiiviset tunteet olivat minulle täysin todellisia. Niitä ei päässyt pakoon, vaikka ympärillä hoettiin, kuinka hyvin asiani oikeastaan ovat. Päinvastoin, nämä kommentit saivat minut syvemmälle itsesyytöksiin, olivathan he ulkopuolelta katsottuna oikeassa. Eihän minulla hyväosaisena, varsin hyvin menestyneenä valkoisena miehenä ole mitään oikeutta tuntea ahdistusta omasta tilanteestani. Elämä kuitenkin voitti ja oloni parani. Tämän lyhyen kokemuksen jälkeen olen kuitenkin, ainakin jossain määrin, oppinut ymmärtämään, että kokemuksemme ja tunteemme eivät ole tiedostavan minän hallussa. Meissä kaikissa on jotain toista. Tämä oivallus ei tietenkään tee minusta valaistunutta hahmoa, joka ymmärtää jotain, mitä muut eivät. Tapahtuneen jälkeen olen kuitenkin katsonut pahoinvoivia, syrjäytyneitä, masentuneita tai uupuneita ihmisiä radikaalisti uudella tavalla. Uskon sen johtuvan siitä ymmärryksestä, ettei minulla voi olla täyttä pääsyä heidän kokemuksensa sisälle. Enhän voi itsekään ymmärtää, miksi oma kokemukseni oli sellainen kuin oli.

Silverman (1996) tekee varsin selväksi, että heteropaattinen identifikaatio on osittain utopistinen näkemisen tapa. Emme pääse pakoon omaa kokemustamme täydellisesti. Myös Bennett (2003, 181)

huomauttaa, että trauman tutkimuksen piirissä heteropaattisen identifikaation idea on ollut keskeinen väittelyn aihe. Teoreettinen strategia heteropaattiseen identifikaatioon on osoittautunut mahdottomaksi kehittää idean puoleensavetävydestä huolimatta. Jo yllä olevaa esimerkkiä tavatessa, nokkela lukija huomaa, että näen toisten kokemuksen joka tapauksessa osittain itseni kautta.

Myös Žižek argumentoi toiseuden tunnustamisen ja etäisyyttä edellyttävän empatian puolesta muun muassa vuonna 2016 julkaistussa teoksessaan *Against the Double Blackmail: Refugees, Terror and Other Troubles with the Neighbors*. Hän kritisoi teoksessaan erityisesti nykyisen vasemmiston tämänhetkistä pyrkimystä universalismiin, jonka pohjana on ajatus siitä, kuinka ”kulttuuristen, uskonnollisten ja luokkaerojen alla olemme kaikki samanlaisia”. Žižekin mukaan meillä ei voi koskaan olla täydellistä pääsyä toiseen, ja meidän tulisikin hyväksyä vieraantumisen merkitys yhteiskuntaa ja sen eri osia koossa pitävänä voimana. Rasismi johtuu oletuksesta, että meillä on täysi pääsy toisen haluihin, jotka kuvitellaan usein ylenmääräisiksi ja kummallisiksi. (Stearns 2016, 142) Tästä hyvä esimerkki on usein mediassakin kuultu oletus siitä, että alkuperäiskansat haluaisivat lähtökohtaisesti elää primitiivisesti yhteydessä luonnon kanssa – aivan toisin, kuin me maailmaa riistävät länsimaalaiset, jotka puolestamme pariksi viikoksi kerrallaan matkustamme valaistumaan näiden luonnon ihmisten hyvinvointikeskuksiin. Kun luemme esimerkiksi eräiden saamelaisten suunnitelmasta pullottaa pyhän lähteensä vettä saadakseen siitä elannon, olemme pöyristyneitä siitä, että he eivät sulaudu osaksi sitä saamelaisuuden ajatusta, joka pönkittää omaa ideologiaamme. On kuin empatiaamme olisi hyväksikäytetty!

Vaikka Žižek ei käytä termiä idiopaattinen identifikaatio, hän puhuu samasta asiasta. Kun toisen kokemukset tulkitaan vain oman kokemushistorian kautta, hyvä tarkoitus voi muuttua kolonisoivaksi ja alistavaksi toiminnaksi. Žižek puhuukin niin sanotun ”epäinhimillisen” tai ”karmivan” (creepy) Naapurin puolesta. Epäinhimillisen naapurin periaate on versio Lacanin kristinuskon kuuluisaa ”rakasta naapuriasi niinkuin rakastat itseäsi” -periaatetta vastaan. Lacanin argumentti menee jotakuinkin näin: ”Et ikinä todella tunne naapuriasi, naapurisi ei tunne edes itseään, etkä sinä tunne edes itseäsi – olet itsekin karmiva naapuri.” (ks. Stearns 2016, 142.) Meidän tulisi siis hyväksyä vieraus sekä toisissamme että itsessämme. Alkuperäiskansoilla on salaisuuksia, joita he eivät itsekään tunne, heidän minuutensa puolestaan on yhtä käsittämätön ja vieras kuin meidän minuutemme.

Myös kuoleman kohdalla meidän tulisi pyrkiä hyväksymään sen vieraus niin, että pystymme silti elämään sen kanssa. Karmiva naapuri on aina läsnä sekä itsessämme että toisissamme. Žižekin mukaan meidän ei tulisi auttaa esimerkiksi pakolaisia, koska ”tuntemme heidän tuskansa” tai ”he ovat aivan kuin me”, vaan koska se on meidän eettinen tehtävämme, jos haluamme pysyä kunnollisina ihmisinä. ”Jalomieliset teot tuntuvat meistä hyvältä, mutta niiden tulee myös tehdä meidät epäileväisiksi: teemmekö tämän unohtaaksemme, mitä meiltä vaaditaan?” (Žižek 2016, 82, Stearnsin 2016, 143 mukaan) Samalla tavalla meidän tulisi kiinnittää huomiota niihin mekanismeihin ja ideologisiin valintoihin, joiden takia kuolemaa ja kuolevaisuutta piilotetaan steriileihin laitoksiin, ja toisaalta nuoruutta ja terveyttä korostetaan muun muassa mediassa, mainoskuvastoissa ja elokuvissa. En tietenkään ajattele, ettei meidän tulisi hoitaa omaa terveyttämme, tai että kuolleet pitäisi jättää esille katujen varsille. Tietysti haluamme pitää kuoleman etäällä omasta elämästämme. Uskon kuitenkin, että hyötyisimme sekä yksilöinä että yhteiskuntana, jos meitä silloin tällöin muistutettaisiin meihin kaikkiin sisältyvästä toiseudesta.

Kuolemaa esittävä valokuva voi olla kauhistuttava ja luotaantyöntävä, mutta sen läpi meitä katsoo koko olemassaolomme perusta. Sieltä katsovat ne palat reaalista, joiden poissaolon kautta elämämme syttyy siihen roihuun, joka peittää alkupisteensä. Kun katsomme huolellisesti, voimme päästä lähemmäs sitä rakennetta, josta oma kuvamme muodostuu. Kun kohtaamme toiseuden itsessämme, näemme sen paremmin myös toisissa. Olkaamme siis ilolla karmivia naapureita.

6 YHTEENVETOA JA SIVUPOLKUJA

Kuolemaa käsittelevien valokuvien kohdalla on ilmeistä, että ne vaikuttavat (ainakin länsimaisiin) katsojiin erityisellä tavalla. Tästä todistavat muun muassa katsojien reaktiot kuolemaa esittävien valokuvien edessä niin museoissa ja näyttelyissä kuin medioissa. Kuoleman kuvat asettavat monisyisen haasteen kokemukselle itsestämme, ja valokuvan materiaalinen ja indeksinen luonne tuo haasteen piinallisen lähelle.

Olen tutkielmassani katsonut kuolemaa esittävän valokuvan psyykkistä kokemusta muutamien esimerkkien kautta. Valitsin analyysin kohteeksi sellaisia kuvia, jotka voivat mielestäni vaikuttaa katsojaan ja viedä hänet kosketuksiin oman kuolemansa mahdollisuuden kanssa. Maija Tammen suomalaisia kansantauteja käsittelevien kuvien näkeminen vuonna 2011 tamperelaisessa TR1-galleriassa oli tutkielmani lähtölaukaus, vaikka en sitä tuolloin tiennytäkään. Ne toimivat tekstissäni eräänlaisena konkreettisena kiinnekohtana alan teoriaa käsittelevien lukujen sisällä. Valokuvat paljastavat sen paradoksaalisen viha–rakkaus -suhteen, joka ihmisellä on suhteessa omaan ruumiiseensa. Emme siedä olemassaoloomme sisältyvää ruumiillisuutta.

Eddie Adamsin legendaarinen teloituskuva toimi esimerkkinä valokuvan aika-ulottuvuudesta ja sen vaikutuksista. Valokuva voi olla Tuché, kohtaaminen reaalisen vaikutusten kanssa, sekä aiheensa että mediuminsa kautta. Aihe, eli teloitus, ja kuvan aikaan sidottu, negaation kautta häiritsevä, yksityiskohta, eli osuman jäljen puuttuminen, yhdessä valokuvan mediumin ”kuolemaa tuottavan” perusluonteen kanssa, toistavat kuolemaa lähes pakonomaisesti. Tämä toisto muistuttaa sitä kuolemanvietiksikin kutsuttua kehää, joka vaatii, ja jonka kautta koemme perimmäisen poissaolon voiman Toiselle antautumisen jälkeen. Valokuvan potentiaali tuoda katsoja kosketuksiin sekä yksilöllisten että yhteiskunnallisten perimmäisten fantasioidensa kanssa kasvaa tästä yhteisvaikutuksesta. Valokuva voi saada katsojan refleктоimaan omia perimmäisiä fantasioitaan ja sitä, miten ne on paketoitu.

Kolmas teos, johon viittasin oli Walter Schelsin ”Life before Death”. Valokuvasarjan kautta pohdin erityisesti subjektin identifikaation prosesseja. Halusin tietää, millaisten mekanismien kautta hylkäämme tai hyväksymme vieraan kuvan tai kokemuksen. Vieraannuttamisen ja samastuttamisen vuoropuhelu Schelsin valokuvissa korostaa kuoleman perimmäistä toiseutta. Valokuvissa esiintyvät ihmiset eivät tiedä mikä heitä odottaa, eikä valokuva, jonka me näemme heistä heidän kuolemansa

jälkeen, opeta yhtään sen enempää. Harhaudumme identifioitumaan toiseuden kanssa, vain huomataksemme, että kokemus on liian kaukana kokemushistoriastamme. Näin voimme päästä käsiksi siihen perimmäiseen toiseuteen, joka on ihmisen olemassaolon pohjalla. Silverman (1996) kutsuu tällaista identifikaatiota heteropaattiseksi. Se on empatiaa, joka muistuttaa, että olemme kukin vieraita sekä itsemme että toistemme kanssa.

Viime aikoina on saanut lukea medioista pohdintaa siitä, voimmeko joskus elää ikuisesti. Tutkielmani tekemisen aikana minussa on herännyt kysymys: mikä meitä liikuttaisi, jos eläisimme ikuisesti? Utopiat tietoisuuden siirtämisestä digitaaliseen muotoon eivät kauhistuta minua siksi, että luopuisimme tuolloin jonkinlaisesta perimmäisestä biologisesta, ”todellisesta”, kokemuksesta. Elämmehän nytkin eräänlaisessa virtuaalisessa merkitysten maailmassa. Uskon kuitenkin, että digitaalinen, loputon elämä tarkoittaisi subjektille ikuista apatiaa, epäkuollutta elämää, jossa rajattomuus ja nautinnollisuus tuhoavat kaiken merkityksen ja ennen kaikkea vietin. Kokemuksemme perustuu rajalle ja puutteelle. Vaikka kokemuksen koordinaatit ovat fantasian, trauman ja illuusion värittämät, on sen pohjalla aina kuoleman peräänantamattomuus. Kuolema antaa takalaudan, josta ponnistaa, ja johon suhteuttaa kehitys ja muutos. Kuolemattomalla tietoisuudella ei ole syytä tehdä tai tuntea mitään juuri nyt. Miksi olisi? Eihän ajalla ole ikuisuudessa merkitystä.

Lacanilaisessa ajattelussa subjekti yrittää asettaa halunsa Toisen halun linjaan, toteuttaa tämän toiveet ja löytää näin täyttymys puutteelle, joka on syntynyt subjektin asettuessa osaksi merkitysten maailmaa. Kielemme ja halumme rakenne perustuu kuitenkin kokemukseen ajan äärellisyydestä. Mitä tarkoittavat sanat toive tai halu, jos aika on ääretön? Millaisia olisivat ajattoman subjektin objektisyyt, joiden ympärillä todellisuutemme kiertää? Lacan ymmärtää puutteen alkusyyksi astumisen ennalta strukturoituun symboliseen järjestykseen. Symbolinen kastratio leikkaa, ja subjekti muodostuu tämän halkeaman ympärille ja sen aiheuttaman puutteen ansiosta. Puutteella on väistämätön suhde aikaan. Sen vaade suuntautuu tulevaisuuteen, ja tieto tulevan äärellisyydestä saa aikaan liikkeen. Voisi jopa sanoa, että Aika itse on se jokin, jonka halkaiseminen on kaiken olemisemme pohjalla. Ilman vääjäämätöntä kuolemaa, puutetta suhteessa siihen, mitä voimme omassa ajassamme tavoittaa, ei olisi syytä tai oiretta, eikä näin ollen koko subjektia. Valokuva ajan pysäyttäjänä on sekä symbolisesti että materiaalisesti aina tekemisissä kuoleman kanssa. Se voi tehdä näkyväksi rajat, joiden sisään meillä ei ole pääsyä.

Westworld-televisiosarjassa (2016–) tavallisille ihmisille annetaan mahdollisuus toteuttaa fantasioitaan villiä länttä imitoivassa teemapuistossa. Puiston asukkaat ovat ihmisrobotteja, joille asiakkaat saavat tehdä mitä haluavat ilman pelkoa omasta elämästä tai tekojen seurauksista. Katsojaa sarjan hahmojen julmuus robotteja kohtaan alkaa pian ahdistaa. Osin siitä syystä, että on vaikeaa vastustaa viehtymystä ajatuksesta, että saisi itsekkin tehdä samalla tavalla. Kuolemattomuuden ajatuksen kautta pääsemmekin lähemmäs sitä mekanismia, jonka kautta kuoleman mahdollisuus vaikuttaa arvoihimme. ”Kuolema on totuuden hetki, se paljastaa elämän synkimmät arvot. Näin tulkittuna kuolema voidaan ottaa elämän palvelukseen. Se antaa ankaran, lahjomattoman mittapuun mitata mikä elämässämme on aitoa, mikä taas vähemmän tärkeää, teeskentelyä ja kokonaan toisarvoista.” (Heikkilä & Jokivuori 1994, 185)

Olen kohdistanut mielenkiintoni tässä tutkielmassa erityisesti kuoleman ja sen valokuvien potentiaaliin aiheuttaa rakentavia muutoksia ihmisessä ja yhteiskunnassa. Joillain kuoleman kuvastoilla on kuitenkin myös eettisesti ongelmalliset puolensa. Muun muassa Baudrillard (1981/1992 Sumialan 2010, 139 mukaan) kiinnittää huomiota siihen, kuinka kuoleman rituaalien kierrätys mediassa hajottaa luovan kaaoksen ja järjestyksen välisen dynamiikan, ja jäljelle jää vain tylsä toisto. Kuoleman mittapuuta ei edes oteta esiin, ennen kuin se on jo ritualisoitu tyhjiin. Joissain tapauksissa vaikuttaakin siltä, että mediassa kiertävä kuoleman valokuva ikään kuin ottaa kuoleman kohtaamisen paikan niin kannibalisoivalla tavalla, että tapahtuma typistyy pelkäksi symboliksi. Tämä symboli ikään kuin yliviivaa katastrofin katsojan kokemuksessa. Rasti ruutuun, olen tehnyt tehtäväni järkyttyessäni valokuvasta ja ehkä lisätessäni suru-reaktion sosiaalisen median julkaisuun. Joskus katsomme vain voidaksemme unohtaa.

6.1 Kritiikkiä ja jatkotutkimusta

Psykoanalyttisen visuaalisuuden tutkimuksen yleinen kritiikki on Bordwellin esiin nostama ”ylhäältä alas” -lähestymistapa tutkimuskohteeseen. Kun katson valokuvia teorian tulkintakehyksiin nojautuen, niistä muotoutuu helposti pelkkää teorian kuvitusta. (Seppänen 2005, 71–72.) Omassa tutkielmassani en näe tätä ainoastaan ongelmana. Tarkoitukseni olikin tutkia, mitä psykoanalyttinen teoria kertoo minulle ihmisestä, kun katson sitä kuolemaa käsittelevien valokuvien kautta. Valokuvat olivat minulle enemmän syötteitä, kuin tutkimuskohteita, joista pyrin

antamaan lopullisen totuuden. Psykoanalyttinen teoria on opettanut minua useammin kysymään kuin vastaamaan.

Olisi kuitenkin kiinnostava jatkotutkimuksen aihe yhdistää kuolemaa käsittelevien valokuvien psykoanalyttista analyysia esimerkiksi kyselytutkimukseen, ja verrata tulkintoja toisiinsa. Uskon, että psykoanalyttisen teorian tuntemus antaa työvälineitä niiden tulkintojen tekemiseen, jotka ovat meille tiedostamattomia. Suhtaudunkin skeptisesti myös pelkkään kyselyyn tai haastatteluihin perustuvaan kuvan vastaanoton tutkimukseen. Kyselytutkimuksen diskurssianalyysi yhdistettynä tutkijan tekemään psykoanalyttiseen luentaan samoista valokuvista voisi mahdollistaa tiedostamattomien toimintojen ja kulttuurisesti rakentuneiden kehysten erittelyn kiehtovalla tavalla. Toki vaarana on, että tässäkin tapauksessa teoria ohjaa tutkijaa liikaa.

Kuvallisuus on läsnä arjessamme entistäkin tiiviimmin. Siksi valokuvan vaikuttavuus on olemassa vain potentiaalina, jonka aktualisoituminen vaatii katsojan todellisen katseen. Toinen jatkotutkimuksen kannalta kiinnostava problematiikka liittyy kuvien vaikuttavuuteen erilaisissa konteksteissa. Journalismissa valokuvien yhtenä tarkoituksena on edelleen esittää visuaalinen todiste jutun aiheesta. Tässä tehtävässä valokuvan indeksisyys on usein yhdistetty valokuvan todistusvoimaan (mm. Mäenpää 2012). Näin kuolemaa esittävät valokuvat luetaan heti aitoina tapahtumina. Toisaalta kuvajournalismin etiikkaan, ainakin Suomessa, kuuluu hienotunteisuus kuolleita kohtaan, ja usein ruumiiden näyttämistä edeltää tarkka toimituksen sisäinen harkinta. Valokuvataiteen kentällä kuolema voidaan esittää journalismia vapaammin ilmaisemalla, mutta taiteeseen ei yleensä liity samanlaista totuudellisuuden vaatimusta, eikä katsoja välttämättä heti tulkitse näkemäänsä todella tapahtuneeksi. Lisäksi katsojan odotukset taidenäyttelyyn mennessä ovat avoimemmat kuin journalistista juttua katsoessa. Katsoja voi jopa odottaa tulevansa yllätetyksi tai järkytetyksi taidenäyttelyyn mennessään. Olisi kiintoisaa verrata katsojien kokemuksia erilaisissa ympäristöissä. Nykyisin kuvajournalismia esitetään paljon myös taidenäyttelyissä, ja olisi myös valokuvaajan näkökulmasta arvokasta tietää, miten kuvien vastaanotto muuttuu siirryttäessä kontekstista toiseen.

Yksi tärkeimmistä lähteistäni on ollut slovenialainen lacanilainen yhteiskuntateoreetikko Slavoj Žižek. Kun psykoanalyttista teoriaa soveltaa yhteiskunnan kontekstiin, sen monitulkintaisuus nousee uudelle tasolle. Kurjen (2004, 193) mukaan Žižek ajattelee, että fantasian lävistäminen määrittää sekä taidetta että psykoanalyysia, mutta myös hänen omaa projektiaan. Hän pyrkii

tekemään psykonalyttisia tulkintoja, jotka yleensä tehdään kunkin analysoitavan tasolla, myös kollektiivisella ja sosiaalisella tasolla. Tämä on Žižekin ajattelun heikkous ja vahvuus. Vaikka teoria soveltuu hänen tekemäänsä yhteiskunnalliseen kritiikkiin, Žižek ei juurikaan problematisoi singulaarisen psyyken ja kollektiivisen psyyken välistä dynamiikkaa tai eroja. (Emt., 193.) Omassa tutkielmassani törmään samaan haasteeseen erityisesti analysoidessani Eddie Adamsin teloituskuvan suhdetta amerikkalaiseen fantasiapohjaan. Koen kuitenkin psykoanalyttisen teorian erittäin oivaltavana tapana kysyä uusia kysymyksiä. Vaikka vastaukset voivat olla tulkinnanvaraisia, katse kiinnittyy asioihin, jotka muuten jäävät pimentoon.

Tutkielmani loppuosassa keskityin identifikaation ja empatian prosesseihin. Liitin Kaja Silvermanin ajatuksen heteropaattisesta identifikaatiosta lacanilaisen psykoanalyysiin tavoitteeseen, eli fantasian lävistämiseen, jota Žižek pitää myös taiteen tavoitteena. Empatian, taiteen ja fantasian lävistämisen välistä yhteyttä voisi olla hyvin antoisaa pohtia myös valokuvan tuotannon kautta esimerkiksi taiteellisen väitöskirjan muodossa.

6.2 Lopun illuusio

”Keskityksleireissä tuhottiin elämääkin enemmän kuolema. Niissä vangeilta riistettiin heidän kuolemansa: he olivat kuolleitakin kuolleempia, kadonneita. Mutta kuolema voidaan tuhota myös luomalla tuhoutumattomia elämänkulkuja, Juuri niin me teemme, kun yritämme vangita kuolemattomuuden analogisiin ja geneettisiin prosesseihin. Kun elämänkulut sidotaan erilaistumattomiin muotoihinsa joko monenlaisten toimintojen lopullisen autonomisoinnin tai pienimpiin peruselementteihin pelkistämisen kautta, niistä tulee tuhoutumattomia, ja juuri näiden prosessien automatismin kautta me hävitämme kuoleman vähin äänin.” Jean Baudrillard, *Lopun illuusio* (1995, 115)

Lukiessa Baudrillardia, tulee välillä mieleen, että hän argumentoi uskonnollisten kokemusten puolesta ja tieteellistä maailmankuvaa vastaan. Kirjoittaessani tätä tutkielmaa, törmäsin myös itsessäni samaan asetelmaan. Etsinkö jotain transsendentaalista, häviävää kokemusta, jonka kautta meidän kaikkien tulee valaistua – nimitetään sitä sitten reaaliseksi, fantasian lävistämiseksi,

tuchéksi tai kuolemaksi. Kysymys on kuitenkin ennen muuta yhteiskunnasta ja sen käytännöistä sekä etiikasta. Baudrillard (1995, 38) jatkaa:

”Siinä missä velvollisuutena ennen oli sulautua osaksi jotakin ihmeellistä, saavuttaa ”kuolemattomuus”, josta Hannah Arendt puhuu ja jonka transsendenssi veti vertoja Jumalan transsendenssille, me emme enää tavoittele loistoa vaan identiteettiä, emme illuusiota vaan todisteiden paljoutta – kaikkea mikä voi toimia osoituksena historiallisesta olemassaolosta”

Jahtaamme loputtomasti todisteita, yhteiskunnan syöttämiä objet petit a:ta, olkoon se sitten merkintä maisterin tutkinnon suorittamisesta tai kaikkein arvokkaimmalta vaikuttava käyntikortti, kuten kulttielokuvassa American Psycho (2000). Baudrillard’n haikailema illuusion tavoittelu on vastakohta näiden halun objektien houkutuksille, jotka ovat identiteettimme ja halujemme pohjalla. Nämä todisteet työntävät toiseuden toisaalle. Todisteiden paljous on yhteiskuntamme tapa tarjota meille illuusio illuusion tavoittelusta. ”Jos vielä saisin tuon tai saavuttaisin tämän, voisin tuntea itseni valmiiksi.” Ajattelen, että illuusio, jota meidän tulisi etsiä, on kohtaaminen jonkin sellaisen kanssa, mitä emme voi ymmärtää. Todellinen illuusio, jota kohti meidän tulisi pyrkiä, on illuusio lopusta, puutteen kohtaamisesta ja siitä, että voisimme ymmärtää kaiken loppuvan. Loppu.

LÄHTEET:

Kirjat ja artikkelit

Aguillaume, Romulo (2001) Epistemology and Psychoanalysis: A Fruitful Relationship.

International Forum of Psychoanalysis. 10:2, 97–101.

Austin, Michael (2011) The Question of Lacanian Ontology: Badiou and Žižek as Responses to Seminar XI. *International journal of Žižek Studies*. 5:2, 1–11.

Barthes, Roland (1985) *Valoisa huone*. Jyväskylä: Kansankulttuuri Oy.

Baudrillard, Jean (1995) *Lopun illuusio*. Tampere: Gaudeamus.

Batchen, Geoffrey (2011) *Photography degree zero. Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*. Lontoo: The MIT Press.

Bazin, André (1980) The Ontology of the Photographic Image. Teoksessa Trachtenberg, Alan (toim.) *Classic Essays on Photography*. Leete's Island Books: New Haven, Conn, 237–244.

Bennett, Jill (2003) Tenebrae after September 11: Art, Empathy, and the Global Politics of Belonging. Teoksessa Bennett, Jill & Kennedy, Rosanne *World Memory. Personal Trajectories in Global Time*. New York: Palgrave Macmillan.

Bennett, Jill (2005) *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford: Stanford University Press.

Biberman, Efrat & Sharon-Zisser, Shirley (2017) *Art, Death and Lacanian Psychoanalysis*. Routledge.

Butler, Rex & Stephens, Scott (2013) Glossary. Teoksessa Žižek, Slavoj (2013) *Interrogating the Real*. Lontoo: Bloomsbury Academic.

Carroll, John (2014) Death and the Modern Imagination. *Society* 51:5, 562–566.

de Duve, Thierry (1978) Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox. *Photography*. 5:10. 113–125.

Finck, Bruce (1997) *The Lacanian Subject. Between Language and Jouissance*. Princeton: Princeton University Press.

Hamilton Robert (1989) Image and Context: The Production and Reproduction of The Execution of a VC Suspect by Eddie Adams. Teoksessa Aulich, James & Walsh, Jeffrey (toim.) *Vietnam Images: War and Representation*. Lontoo: Palgrave Macmillan.

Kaufman, Jeffrey (2016). Arvio teoksesta Razinsky, L. (2013). Freud, Psychoanalysis and Death. *OMEGA - Journal of Death and Dying*, 73:3, 279–282.

Knausgård, Karl Ove (2016) *Taisteluni, Ensimmäinen osa*. Helsinki: Like Kustannus Oy.

Kurki, Janne (2004) Slavoj Žižek – Hollywoodista Irakiin ja Marxista Lacaniin. Teoksessa: *Slavoj Žižek: Tervetuloa reaalisen autiomaahan! Viisi esseetä syyskuun 11. päivästä ja vastaavista päivämääristä*. Helsinki: Apeiron kirjat.

Lacan, Jaques (2004) *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. Lontoo: Routledge.

Mäenpää, Jenni (2012) Uutisvalokuvan paradoksi. Valokuvan objektiivisuuden käsite historiassa ja nykypäivän kuvajournalismissa. *Media & viestintä* 35: 3–4, 78–97.

Mäkipää, Leena (2004) *Henkirikos Ilta-Sanomissa. Journalistisen kulttuurin murros ja rikosjournalismi*. Espoo: Poliisiammattikorkeakoulu.

Niemelä-Nyrhinen, Jenni & Seppänen, Janne (2019) Visual communion: The photographic image as phatic communication. *New Media & Society*. 1–15. DOI 10.1177/1461444819876237. <https://journals-sagepub-com.libproxy.tuni.fi/doi/10.1177/1461444819876237> [Viitattu 30.11.2019]

Niinivaara, Susanna (2004) *Näkymättömät rintamat - Helsingin Sanomien ulkomaantoimitus ja Irakin sota. Haastattelututkimus*. Tampereen yliopisto: Tiedotusopin pro gradu -tutkielma.

O'Neill, Mary (2011) Speaking to the dead: Images of the dead in contemporary art. *Health*, 15:3, 299–312.

Rainio, Minna (2015) *Globalisaation varjoiset huoneet. Kuulumisen ja ulossulkemisen tilat rajanylityksiä käsittelevissä liikkuvan kuvan installaatioissa*. Rovaniemi: Lapin yliopisto. Taiteiden tiedekunta.

Rose, Gillian (2007) *Visual Methodologies: An introduction to the Interpretation of Visual Materials*. Second Edition. Lontoo: Sage Publications Ltd.

Rose, Gillian (2012) Psychoanalysis: Visual Culture, Visual Pleasure, Visual Disruption. Teoksessa Jason Hughes (toim.) *SAGE Visual Methods*. Lontoo: Sage Publications Ltd, 177–213.

Ruuskanen, Sauli (2010) *Kuolema iltapäivällä. Postmoderni subjekti ja reaallinen iltapäiväjournalismissa*. Tampere: Tampereen yliopisto. Tiedotusopin laitos.

Stavarakakis, Yannis (1999) *Lacan and the political*. Lontoo: Routledge.

Stearns, William (2016) Žižek, Slavoj. Against the Double Blackmail: Refugees, Terror and Other Troubles with the Neighbors. *American, British and Canadian Studies*. 27:1, 139–144.

Seppänen, Janne (2011) Lost at sea: The Freudian uncanny and representing ecological degradation. *Psychoanalysis, Culture & Society*. 16, s. 196–208.

Seppänen, Janne (2005) *Visuaalinen kulttuuri. Teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsemiselle*. Tampere: Vastapaino.

Seppänen, Janne (2008) *Katseen voima. Kohti visuaalista lukutaitoa*. Tampere: Vastapaino.

Seppänen, Janne (2014) Valokuva, materiaalisuus, representaatio. *Media&Viestintä* 37:2, 4–21.

Seppänen, Janne (2014) *Levoton valokuva*. Tampere: Vastapaino.

Seppänen, Janne (1998) Subjekti katseiden kentällä. *Tiedotustutkimus*. 21:4, 36–49.

Silverman, Kaja (1996) *The Threshold of the Visible World*. New York: Routledge.

Smyth, J.E (2004) Revisioning modern American history in the age of Scarface (1932). *Historical Journal of Film, Radio and Television*. 24:4, 535-563.

Stavrakakis, Yannis (1999) *Thinking the Political: Lacan & the Political*. New York ja Lontoo: Routledge.

Sumiala, Johanna (2010) *Median rituaalit. Johdatus media-antropologiaan*. Tampere: Vastapaino.

Uzlaner, Dmitry (2017) The selfie and the intolerable gaze of the Other. *International Journal of Applied Psychoanalytic Studies*. 14:4, 282-294.

Zelizer, Barbie (2010) *About to Die: How News Images Move the Public*. New York: Oxford University Press.

Žižek, Slavoj (2004) *Tervetuloa reaalisen autiomaahan! Viisi esseetä syyskuun 11. päivästä ja vastaavista päivämääristä*. Helsinki: Apeiron kirjat.

Žižek, Slavoj (2006) *How to read Lacan*. Lontoo: W. W. Norton & Company Ltd.

Žižek, Slavoj (2013) *Interrogating the Real*. Lontoo: Bloomsbury Academic.

Žižek, Slavoj (2011) *Ideologian ylevä objekti*. Vantaa: Apeiron kirjat.

Elektroniset lähteet

Kaaro, Jani (2013) Lehtiartikkeli. Kuollut vai ei? *Tiede*. Saatavilla: https://www.tiede.fi/artikkeli/jutut/artikkelit/kuollut_vai_ei. [Viitattu 23.8.2019.]

Noch mal leben. Valokuvaprojektin verkkosivu. Saatavilla: <http://www.noch-mal-leben.de/h/> [Viitattu 23.8.2019.]

Nimimerkki ”Kuolleen lapsen äiti ja isä” (2016) Mielipidekirjoitus. Halusimme tehdä vauvamme kuoleman näkyväksi – hiustupsu, pienen jalan kuva ja virkattu myssy auttoivat toipumista. *Helsingin Sanomat*. Saatavilla: <https://www.hs.fi/mielipide/art-2000002916030.html> [Viitattu 1.12.2019.]

Viljanen, Kaisa (2016) Lehtiartikkeli. Nykyihmisen on vaikea kohdata luonnollista kuolemaa – Helsingin kaupunginmuseon vanhat kuvat kuolleista lapsista herättävät kauhua. *Helsingin Sanomat*. Saatavilla: <http://www.hs.fi/elama/a1473218612152?ref=a-luet-#10> [Viitattu 23.8.2019.]

Winslow, Donald R. (2014) Blogi-artikkeli. Eddie Adams: 10 Years On, and War Will Never Be the Same. New York Times Lens Blog. Saatavilla: <https://lens.blogs.nytimes.com/2014/09/18/eddie-adams-ten-years-on-and-war-will-never-be-the-same/> [Viitattu 23.8.2019.]